Otto Harnack

Aufsätze und Vorträge


ARTIBUS INGENUUS
J.C.B.M.


ARTIBUS
J.C.B.M.

ARTIBUS
J.C.B.M.

ARTIBUS
J.C.B.M.

ARTIBUS
J.C.B.M.

ARTIBUS
J.C.B.M.

ARTIBUS
J.C.B.M.

8. – 163 ab 4. II.
bis 15. III.

Aufsätze und Vorträge.

Von

Dr. **Otto Harnack**,
ord. Professor der Literatur und Aesthetik an der
Technischen Hochschule zu Stuttgart.



Tübingen
Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)
1911.



Druck von H. Laupp jr. in Tübingen.

Vorrede.

Vor zwölf Jahren habe ich eine Sammlung „Essais und Studien zur Literaturgeschichte" erscheinen lassen, die von der Kritik sehr freundlich aufgenommen worden ist. Die Beziehungen, die sich damals mit meinen Lesern angesponnen haben, sind mir nun zu Antrieben geworden, auch die verstreuten Aufsätze und Vorträge, die seit jenem Zeitpunkt entstanden sind, wiederum zu einem ähnlich angeordneten Ganzen zu vereinigen. Doch habe ich diesmal der Sammlung durchweg einen gemeinverständlichen Charakter gegeben und es vermieden, Arbeiten aufzunehmen, die nur für den Fachmann Interesse haben. Die Entstehungszeit der einzelnen Aufsätze oder Vorträge ist nicht selten aus dem Anlaß ihrer Abfassung zu erkennen; ich habe mich aber dadurch nicht hindern lassen, Aenderungen und Zusätze anzubringen, die dem jetzigen Zeitpunkt entsprechen.

Es ist nicht meine Art, Betrachtungen der Dichter und ihrer Werke dazu auszubeuten, um tendenziös meine persönliche Lebensanschauung und Weltbeurteilung darzulegen. Wenn aber der Leser dennoch einen ungewollten, aus der Sache selbst sich ergebenden Ausdruck meiner Denkweise vom ersten bis zum letzten der Aufsätze finden sollte, so würde mir es nicht unerfreulich sein.

Stuttgart, im Juni 1911.

O. Harnack.

Die Bedeutung des Zeitalters der Aufklärung für unsere Zeit.

Ein Vortrag.

Das neunzehnte Jahrhundet hat als die Aufgabe der geistigen Entwickelung und Entfaltung des auf der Höhe der Zeit stehenden Menschen die **Bildung** hingestellt, — ein Wort, das anfangs mit ebensoviel Reichtum und Tiefe erfaßt worden ist, als später oberflächlich gebraucht und bis zur Inhaltslosigkeit mechanisch angewandt und abgegriffen. Goethe empfindet darin eine prägnante Bedeutung, wenn er sagt, daß „in verworrenen Tagen ruhige Bildung zurückgedrängt" werde, und überhaupt ist ihm der Zusammenhang des Wortes mit Bilden, Formen, also mit einer ästhetischen Ausgestaltung des Geistes immer gegenwärtig gewesen. Später aber hat mehr und mehr die oberflächliche Auffassung überwogen, die einfach eine Summe von Wissen mit Bildung gleichsetzte, und gedankenlose Schlagworte, wie „Bildung macht frei", brachten das ursprünglich im Sinne feiner Lebenskunst geprägte Wort mehr und mehr um seinen Nimbus, bis endlich Nietzsche mit grausamem Spott den Typus des „Bildungsphilisters" hinstellte. Und heute erleben wir es, in den Schaufenstern von Buchläden auf den Deckeln bunter Heftchen die Frage zu lesen: „Was muß der gebildete Mensch wissen?" Was muß man von der japanischen Malerei, was von der norwegischen Literatur, was von den Röntgen-Strahlen und was von der drahtlosen Telegraphie wissen, um ein gebildeter Mensch zu sein?

Das Wort „Bildung" ist heute ebenso abgebraucht, als es vor

hundert Jahren sein Vorgänger, das Wort „Aufklärung" war, — Aufklärung, die Quintessenz des geistigen Strebens im 18. Jahrhundert. Auch dies freudige, lichtstrahlende Wort war zuletzt glanzlos und verstaubt geworden; höhnisch läßt Goethe auf dem Blocksberg eine lächerliche Figur ausrufen: „Wir haben ja aufgeklärt", und schließlich erlebte das arme Wort gar noch das schlimme Schicksal, zur Bezeichnung des russischen Unterrichtsministeriums verwendet zu werden, das heute noch „Ministerium der Volksaufklärung" heißt.

Inzwischen ist die Geschichte weiter vorgeschritten, und ihr Lauf bringt die Gerechtigkeit zum Durchbruch und läßt uns vorurteilslos darauf zurückschauen, was einst die Welle der Zeiten hoch erhoben und dann wieder mit sich fortgerissen und weggeschwemmt hatte. Und nach manchem solchen Wellenberge schauen wir auch mit aufrichtigem Verlangen zurück, indem wir erkennen, daß wir trotz allen Fortschrittes, dessen wir uns rühmen, auch Wertvolles verloren haben, das die Vergangenheit besaß. Und ich glaube, daß das Zeitalter der Aufklärung, das Zeitalter, dessen rastlosem Aufwärtsdrang wir so große Kulturfortschritte verdanken, die uns heute selbstverständlich dünken: das Aufhören des Greuels der Hexenprozesse, die Aufhebung der Folter, die Abschaffung der Leibeigenschaft, — daß dies Zeitalter in vielem uns Heutige zu lebhafter Bewunderung aufrufen kann und uns mit Sehnsucht nach seinem Besitztum erfüllen, so klar wir auch andrerseits seine Mängel erkennen.

Was der „Aufklärung" des achtzehnten Jahrhunderts im ganzen den bestimmenden Charakter verleiht, das ist, daß sein geistiges Streben sich niemals mit dem bloßen Sammeln von Kenntnissen begnügt, sondern immer und überall ein U r t e i l über die Dinge gewinnen will. Der „aufgeklärte" Mensch u r t e i l t e beständig mit dem Gefühl vollkommener Sicherheit über die Dinge. Gewiß nicht immer richtig! Aber mit einem ihn erhebenden und begeisternden Gefühl der Wahrheitserkenntnis! Wir Heutigen sind im ganzen Skeptiker geworden; unsere ausgebreiteten Kenntnisse der verschiedensten Auffassungen und Urteile, unser weit zurückreichendes

Wissen von der Entwickelung der Weltanschauungen und Weltbeurteilungen machen es uns unendlich schwer, auch nur in einem Punkt zu einer absoluten Sicherheit des Urteils und der Ueberzeugung zu gelangen. Und was die schlimme Kehrseite dieser höchsten Vorsicht ist: in der praktischen Notwendigkeit eines Urteils sind wir um so mehr geneigt, uns an die irgendwie aufgedrängten Parteianschauungen zu halten, indem wir es nicht mehr für unsere moralische Pflicht ansehen, selbst zu einer persönlichen Ueberzeugung über die vorliegenden Fragen zu gelangen und ihr gemäß zu handeln, sondern es vielmehr als Pflicht betrachten, uns der Anschauung einer politischen oder sozialen oder religiösen Partei oder Klasse unterzuordnen. Der „Aufklärung" war die Wahrheitserkenntnis durchaus Sache eines jeden Einzelnen; daß trotzdem sich auch hier eine Verwandtschaft und Gleichförmigkeit der Anschauungen herausstellte, ist selbstverständlich. Zugrunde lag jener unbedingten Wahrheitsforderung ein optimistischer Glaube doppelter Art: zunächst, daß die Wahrheitserkenntnis unbedingt möglich und einem Jeden erreichbar sei, wenn auch natürlich nur in annähernder Bewegung, und ferner, daß sie unbedingt heilsam und förderlich sei, daß sie ein zweckmäßiges und sittlich wertvolles Handeln verbürge. Wir mögen heute über diesen naiven Glauben lächeln, denn wir wissen, daß jede Erkenntnis ein subjektives Element in sich schließt, und wir sind uns ferner bewußt, daß von der Erkenntnis zum Handeln noch ein weiter Schritt ist; aber unbedingt dankbar haben wir der Aufklärung dafür zu sein, daß sie den Grundsatz: Erkenntnis ist niemals schädlich — mit unbeirrbarer Sicherheit verkündet und festgelegt hat. Ja mit flammenden, unverlöschbaren Zügen hat sie ihn an dem Himmelsgewölbe, das unsere gesamte geistige Kultur umspannt, angeschrieben. Wohl haben finstere Mächte des Rückschritts und der geistigen Verknechtung immer wieder versucht, die Gültigkeit dieses Satzes auszutilgen; aber doch nicht mehr mit offener Entschließung, sondern nur auf Umwegen, unter Vorwänden irgendwelcher Art. Nackt und unumwunden es aussprechen, daß man andern Menschen die Erkenntnis der Wahrheit verschließen wolle, das wagt in Ländern, die sich zu den Kulturländern zählen

wollen, heute niemand mehr, so viele es auch im stillen denken mögen, — und hierin ist eine bleibende Frucht des Zeitalters der Aufklärung zu erkennen.

Die Ueberzeugung von der Urteilsfähigkeit des Menschen und von seinem Vermögen, aus der erkannten Wahrheit Förderung zu gewinnen, war begründet in einem Begriff der Menschheit, der Humanität, der eines der wesentlichsten Kennzeichen und zugleich der höchsten Ruhmestitel der Aufklärung bildet. Den Grundgedanken kann ich nicht tiefer und erschöpfender aussprechen, als es Goethe seine Iphigenie hat tun lassen. Sie wird gefragt: „Du glaubst, es höre der rohe Scythe, der Barbar, die Stimme der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus, der Grieche, nicht vernahm?!" Und sie antwortet:

Es hört sie Jeder,
Geboren unter jedem Himmel, dem
Des Lebens Quelle durch den Busen rein
Und ungehindert fließt.

Der Begriff der Humanität ist es, durch den das Zeitalter und die Sinnesweise der Aufklärung in engster Beziehung mit dem klassischen Zeitalter unserer Literatur steht. Unsere großen Klassiker sind in mancher Hinsicht schon im geschichtlichen Fortschritt über die „Aufklärung" hinausgegangen; die Verehrung der Humanität aber haben sie erst zur vollen Reife gebracht. Besonders ist es Herder gewesen, der grade in dem er die starke Betonung des Verstandes, der Erkenntnis verwarf, die der Aufklärung eignete, — statt dessen die gleichmäßige Schätzung aller Gaben und Eigenschaften der menschlichen Natur verkündete und damit die Würde der Menschlichkeit an sich zu erkennen lehrte.

Wo sich's versteckte, wußt' er's aufzufinden,
Ernsthaft verhüllt, verkleidet leicht als Spiel;
Im höchsten Sinn der Zukunft zu begründen,
Humanität sei unser ewig Ziel.

Sein reifstes Werk hat Herder unter dem Titel „Briefe zur Beförderung der Humanität" erscheinen lassen. Es wurde in einem deutschen Lande von der Zensur verboten; Herder meinte darauf,

um der dortigen Behörde zu gefallen, müsse man wohl Briefe zur Beförderung der Bestialität schreiben.

Das neunzehnte Jahrhundert hat in dieser geistigen Sphäre schlimme Rückschritte aufzuweisen. Mehr und mehr hat sich der Gedanke der inneren Einheit, der Solidarität der Menschheit verflüchtigt; religiöse und nationale Unterschiede wurden mit einer Schroffheit hervorgehoben, die dem achtzehnten Jahrhundert ganz unbegreiflich gewesen wäre, und die dahin geführt hat, daß selbst Menschen ein und desselben Landes sich nicht mehr wirklich kennen lernen und noch weniger einander anerkennen. Das Wort „Humanität" wird heute meist nur noch in der Verbindung „Humanitätsdusel" angewendet, ein Lumpenwort, das allein genügen wird, um vor der Nachwelt unser Zeitalter zu brandmarken als eines, in dem trotz glänzender Fortschritte auch barbarische Strömungen eine traurige Gewalt wiedergewonnen hatten. Wer heute der Idee der Humanität treu bleiben will, für den sind die Gebiete der Kunst und Wissenschaft die allein offenen, für die auch heute noch Goethes Wort gilt: „Beide gehören, wie alles hohe Gute, der ganzen Welt an, und können nur durch allgemeine freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden gefördert werden." — Aber selbst in diesen Gebieten, wie ist auch da Engigkeit und Einseitigkeit der Gesinnung bestrebt, sie ins Beschränkte einzufangen, ich möchte sagen, sie ins Untermenschliche hinabzuziehen. Hoher Dank gebührt heute allen Bestrebungen und Organisationen, die gegen solche Verderbnis streiten und die reine, allgemein menschliche Würde der Kunst und Wissenschaft verteidigen. —

Doch kehren wir in das Zeitalter der Aufklärung zurück! Die Ideen der Wahrheit und der Menschlichkeit hätten keine so hohe Bedeutung gewinnen können, ohne eine dritte: die Idee der Freiheit, kraft deren der Mensch tatsächlich erst befähigt werden sollte, jenen ersteren nachzuleben. Diese Idee der Freiheit trug indes weit weniger politischen Charakter als man heute erwarten möchte. Wer heute die politischen Zustände des 18. Jahrhunderts betrachtet, könnte leicht zu der Meinung gelangen, die Menschen der Aufklärung müßten von einem heftigen Drang nach politischen

Umwälzungen und politischer Freiheit beseelt gewesen sein. Das war jedoch nur in geringem Maße der Fall. Teils wirkte dabei mit, daß das politische Interesse bedauerlicherweise überhaupt erstorben war, daß die erzwungene Entwöhnung von politischer Mitarbeit das gesamte Staatsleben überhaupt zu einem Gebiet gemacht hatte, dem sich der Einzelne wohl notgedrungen fügte, zu dem er aber kein persönliches Verhältnis mehr hatte, — teils aber war man auch noch nicht von der trügerischen Vorstellung befallen worden, als könnten irgendwelche politischen Formen, besonders Verfassungsformen tatsächlich die „Freiheit" verbürgen. Die Freiheit, nach der das Zeitalter der Aufklärung verlangte, war die, die jedem Menschen in und durch sich selbst zugänglich ist, mag man sie nun als eine angeborene oder erworbene betrachten, die Freiheit der eigenen Ueberzeugung, des eigenen Urteils, des eigenen gewissenhaften Handelns, — und was den Staat betrifft, so wünschte man von ihm, nicht viel anderes, als daß er die Einzelnen in der Betätigung dieser Freiheit nicht hinderte. Wie sich die Philosophen mit der Frage nach der persönlichen Willensfreiheit abfanden, deren Schwierigkeiten, theoretisch betrachtet, ja offenkundig sind, das zu erörtern, würde uns zu sehr in Anspruch nehmen, als daß es im Rahmen dieses Vortrags möglich wäre; es ist aber auch nicht so wichtig, als es scheinen könnte, denn die Frage nach der Willensfreiheit ist keine theoretische, sondern eine eminent *praktische* Frage. Ob der Mensch sich in seinem Handeln selbst *für frei hält*, ob er infolgedessen sich volle *Verantwortung* für sein Handeln zuschreibt, aber zugleich auch von seiner unbedingten *Fähigkeit* und *Kraft*, sein Handeln nach seiner Einsicht und seinem Gewissen gestalten zu *können, überzeugt ist*, das ist die praktische Frage. In diesem *Glauben an die eigene Willensfreiheit* liegt eine ungeheure Federkraft, die den Menschen in die Höhe hebt und vorwärts treibt. Dagegen in der Meinung, daß das eigene Handeln durch zwingende in uns liegende Voraussetzungen oder durch äußeren Zwang bestimmt und vorgezeichnet sei, liegt eine lähmende, die Selbstüberwindung und die zielbewußte Gestaltung des Handelns erdrückende Belastung. Das Zeitalter der Aufklärung hat in dem

heiteren Selbstvertrauen, das ihm überhaupt eigen war, an der Kraft des Menschen, aus eigenem Willen überall das Gute, das Edle erwählen zu können, mit unerschütterlicher Ueberzeugung festgehalten. Nicht weniger an dem tatsächlichen Vorhandensein dieses Willens, der nur durch Unkenntnis, durch Unklarheit gehindert werde, sich frei und selbsttätig zu entfalten. Wir Heutigen sind durch zwei Strömungen der Wissenschaft des 19. Jahrhunderts zu einem behutsamen und müden Skeptizismus gegenüber der menschlichen Willensfreiheit gelangt; einerseits hat die geschichtliche Betrachtung uns dazu geführt, den Menschen so sehr als Produkt seiner Vergangenheit, als abhängig von Abstammung und Traditionen aufzufassen, daß die Selbständigkeit des Individuums dadurch stark beeinträchtigt wird, andrerseits dehnt die Naturwissenschaft ihre mechanisierende Auffassung und Erklärung immer weiter aus, und wenn wir uns auch noch dagegen sträuben, uns selbst nur als künstlich organisierte Maschinen zu betrachten, so wirkt die Vorstellung von unbedingt zwingenden Naturvorgängen doch schon sehr stark auf unsere Beurteilung des menschlichen Handelns ein. Es ist sehr naheliegend, in der müden Resignation dieser Erkenntnisse über die zuversichtliche Willensbejahung der Aufklärung zu lächeln; aber wertvoller ist es, sich zu vergegenwärtigen, welchen ungeheuren Schatz an idealer Lebenskraft und Lebensfrische die Aufklärung in ihrem Glauben an die Freiheit besessen hat.

Mit dem Vertrauen auf die edeln Kräfte der menschlichen Natur verband sich ferner bei der „Aufklärung" eine unmittelbare Freude an ihren Erweisungen, in Gesinnung wie in Handlung. Gern teilte man solche Proben mit, und gern erfreute man sich daran. Wenn uns heute unsere Zeitungen neben den politischen Nachrichten hauptsächlich mit langen Reihen von Verbrechen und Schandtaten oder von entsetzlichen Unglücksfällen unterhalten, weil sie offenbar glauben, daß sich der Durchschnittsleser bei solcher Lektüre am behaglichsten fühlt, so fehlen natürlich diese Rubriken auch in den Zeitungen des 18. Jahrhunderts nicht, aber daneben finden sich andre: „Beispiele menschlichen Edelsinns", der Aufopferung, der Großmut. So hat ja auch der jugendliche Schiller einer seiner frühsten Erzäh-

lungen den Titel „Eine großmütige Handlung" gegeben. Wenn heute ein Autor eine Novelle mit einem solchen Titel in die Welt schickte, so würde man ihn sicherlich von vornherein nur ironisch auffassen, etwa wie die Titel der Wilde'schen Dramen. Es kann ja nun wohl ein feinerer Geschmack sich abgestoßen fühlen von dem Aufbauschenden, Reklamemäßigen, das in derartiger Anpreisung edler Taten liegt; ich glaube aber nicht, daß der Reklamesinn im ganzen in unserer Zeit abgenommen hat; er richtet sich nur auf andere, weniger edle Dinge, die ihr sympathischer sind. Ungemein charakteristisch für diese Verschiedenheit des Geschmacks beider Zeitalter ist dann auch die Art, wie das Leben auf dem Theater, besonders im gesellschaftlichen Lustspiel dargestellt wird; das Trauerspiel, das sich in einer erhabeneren Sphäre zu bewegen pflegt, wird weniger von dem Zeitgeschmack betroffen. Betrachten wir unser heutiges Lustspiel, nicht etwa das frivole, oder das extrem naturalistische, aber auch nicht das sogenannte feinere Lustspiel, sondern den gewöhnlichen Durchschnitt, der der Masse des Theaterpublikums am meisten zusagt — also etwa „Kadelburg" —, so finden wir, daß die meisten Personen der Stücke auf einem äußerst niedrigen sittlichen Niveau stehen. Zwar sind sie nicht Verbrecher oder Schufte, aber sie werden in ihrem Handeln fast nur von den allerplattesten, niedrigsten egoistischen Motiven geleitet. Gelderwerb mit soliden oder unsoliden Mitteln, und daneben ein bißchen unerlaubtes Amüsement, darin spielt sich das Leben der Personen ab. Die Autoren sind offenbar davon überzeugt, daß die Zuschauer bei der Betrachtung solcher Personen sich selbst am besten amüsieren, sich am wohlsten fühlen. Dagegen in dem Lustspiel des achtzehnten Jahrhunderts, das sich mit dem Schauspiel noch berührt, sehen wir uns durchschnittlich in der Gesellschaft edelgesinnter, zartfühlender, zu aufopferndem Handeln geneigter Personen. Natürlich fehlt es auch nicht ganz an Bösewichtern, aber sie dienen nur als Folie für jene andern, und im allgemeinen ist die Gesellschaft der Bühnenfiguren von der Art, wie sich das Zeitalter der Aufklärung sein eigenes gesellschaftliches Ideal geschaffen hatte. Erinnern Sie sich nur des berühmten Beispiels der Minna von Barnhelm, wie in diesem Stück die Personen,

abgesehen von wenigen episodischen Nebenfiguren, an Edelsinn und Selbstlosigkeit förmlich einander zu überbieten suchen! Und dabei war Lessing doch nicht etwa ein idealistischer Schwärmer, der das wirkliche Leben nicht kannte! Aber er empfand es offenbar als eine Notwendigkeit, Personen so hoher sittlicher Beschaffenheit vorzuführen, um die befriedigte, heitere Stimmung, die das Lustspiel hervorbringen soll, bei den Zuschauern zu erzeugen.

Das gesamte Weltbild, wie es sich den Menschen der Aufklärungszeit darstellt, war ein ungemein heiteres, rosiges, obgleich die wirklichen Zustände der Zeit von den Idealen, die man verfocht, himmelweit entfernt waren. Aber die Zuversicht, daß diese Ideale durch bloßes aufrichtiges, reines Bestreben erreicht werden würden, daß man in einer fortwährenden Annäherung an sie begriffen sei, war so allgemein, so tiefgewurzelt, so allbeherrschend, daß dadurch mit zwingender Gewalt eine freudige Grundstimmung und eine Lust, alle Probleme des Daseins in Harmonie aufzulösen, erreicht wurde. Der Pessimismus als Grundlage einer Weltbetrachtung wäre diesen Menschen vollkommen unbegreiflich gewesen. Betrachten wir sogar einen so verneinenden, zu Hohn und zersetzender Schärfe geneigten Geist wie Voltaire, so gewinnen wir staunend den Eindruck, wie selbst er, sobald er vom Kampf, von der Kritik absteht und sich dem Ausdruck seiner persönlichen Anschauungen überläßt, ein Weltbild von naiver, heiterer Klarheit entwirft. Ein Beispiel (aus der Epistel an Uranie): „Glaube, daß die ewige Weisheit des Höchsten mit seiner Hand in den Grund Deines Herzens die natürliche Religion eingegraben hat; glaube, daß die natürliche Reinheit Deines Geistes nicht der Gegenstand seines unsterblichen Zornes sein kann; glaube, daß vor seinem Thron zu jeder Zeit, an jedem Ort das Herz des Gerechten wertgeachtet ist; glaube, daß ein bescheidner heidnischer Priester, ein barmherziger Derwisch mehr Gnade vor seinen Augen finden als ein ehrgeiziger Papst oder ein mitleidloser Jansenist. Und was bedeutet es im Grunde, unter welchem Namen man ihn anruft? Jede Huldigung nimmt er entgegen, aber keine kann ihn ehren. Ein Gott bedarf nicht unserer eifrigen Dienste; wenn man ihn beleidigen kann, so geschieht es durch Unrechttun; er richtet uns nach

unseren Guttaten, und nicht nach unsern Opfern."

Sie sehen, daß das gesamte optimistische Weltbild hier getragen wird von den religiösen Vorstellungen, die die Zeit als „natürliche Religion" bezeichnete. Auch Voltaire hat, trotz seines fanatischen Hasses gegen alles organisierte Kirchentum und das orthodoxe Christentum im besonderen, an dieser Grundlage festgehalten, indem seine Philosophie den aus England überkommenen Deismus als Kern bewahrte. Die Zurückführung des so beglückenden herrlichen Weltganzen auf den Willen eines allweisen und allliebenden Schöpfers ist auch die vorwiegende Anschauungsweise des Zeitalters der Aufklärung gewesen. Aber notwendig im Rahmen der Gesamtvorstellung der Zeit ist dieser Glaube nicht. Wenden wir uns nach Deutschland, so kann ich als hervorragendsten Vertreter der „Aufklärung" keinen anderen als Friedrich den Großen nennen. Bei ihm sind die religiösen Vorstellungen völlig unsicher und schwankend geworden; nach ihnen richtet sich seine Weltbetrachtung nicht mehr; sondern es sind die sittlichen Begriffe, die Vorstellungen von Pflicht und Tugend, die für ihn ausreichen, um seine zuversichtliche, siegstrahlende Lebensauffassung zu begründen. In großartigen Versen, leider in französischer Sprache, hat er auf der Höhe seines Lebens (1750) das zum Ausdruck gebracht:

„Geht dahin, feige Sterbliche, die nur die Angst vor ewigem Feuer verhindert, eure frevelhaften Begierden zu befriedigen; eure strengen Tugenden sind nur Scheintugenden. Aber wir, die wir auf jede Belohnung verzichten, die wir nicht an eure ewigen Qualen glauben, — unser Gefühl ist nie von der Berechnung aufgestachelt worden. Das Wohl des Menschengeschlechts, die Tugend begeistert uns, die Liebe zur Pflicht allein hat uns das Unrecht fliehen lassen. Ja, laßt uns enden ohne Unruhe, und sterben ohne Klagen, indem wir die Welt, überhäuft mit unseren Wohltaten, zurücklassen. So verbreitet das Tagesgestirn auch am Ende seines Laufs ein sanftes Licht über den Horizont, und die letzten Strahlen, die es in den Lüften zittern läßt, sind zugleich die letzten Seufzer, die es der Welt sendet."

»Allez, lâches humains, que les feux éternels
Empêchent d'assouvir vos désirs criminels,
Vos austères vertus n'en ont que l'apparence.
Mais nous, qui renònçons à toute récompense,
Nous, qui ne croyons point vos éternels tourmens,
L'interêt n'a jamais souillé nos sentimens.
Le bien du genre humain, la vertu nous anime,
L'amour seul du devoir nous a fait fuir le crime.
Oui, finissons sans trouble, et mourons sans regrets.
En laissant l'univers comblé de nos bienfaits.
Ainsi l'astre du jour au bout de sa carrière
Répand sur l'horizon une douce lumière.
Et les derniers rayons, qu'il darde dans les airs,
Sont ses derniers soupirs, qu'il donne à l'univers.

Wir sind an einen Höhepunkt gelangt. Die herrlichen Verse Friedrichs des Großen, die gewaltige Persönlichkeit, die uns dabei vor Augen tritt, zeigen uns, daß das Zeitalter der Aufklärung auch imstande war, seine Ideen in Taten umzusetzen, daß es nicht nur Erkenntnisse und Lehren, sondern auch Vollbrachtes aufzuweisen hat, Kulturtaten, die vorbildlich wurden, die dem Bewußtsein einer ganzen Nation neuen Inhalt gaben. Und an solchen Taten hat es auch andern Völkern zu gleicher Zeit nicht gefehlt. —

Und dennoch der gewaltige Zusammenbruch der „Aufklärungsideale" um das Ende des 18. Jahrhunderts, dennoch das Hinwenden der europäischen Kultur zu ganz anderen Idealen und Zielen, zu denen der Weg in den meisten Ländern durch das Durchgangsstadium der Romantik hindurchführte. Es wurde bald Mode, nach der Aufklärung geringschätzig zurückzublicken. Unstreitig ist, daß in vielem diese Geringschätzung unberechtigt war, da sogar zweifellose Rückschritte stattgefunden hatten; unstreitig ist aber auch andererseits, daß die „Aufklärung" sich tatsächlich überlebt hatte, daß es unmöglich war, in ihren Bahnen länger zu verharren. Wenn wir aber die geistigen Mächte der Folgezeit betrachten, so finden wir nur eine einzige, die berechtigt war, an der Aufklärung Kritik zu üben, weil sie aus ihr hervorgegangen, an dem Wertvollen in ihr festhielt, und doch durch ihre Kritik einen neuen Boden für neue

Kulturbildung gewann. Es ist die Philosophie Kants gewesen. Indem die Aufklärung aus ihrem eigenen Schoße diese kritische Philosophie hervorbrachte, bereitet sie sich ihr eigenes Ende, aber bereitete sich zugleich eine Widererstehung in einer neuen Sphäre und mit neuer Lebenskraft vor. Und noch heute müssen wir sagen, daß eine abweisende Kritik der „Aufklärung" nur berechtigt ist, wo sie auf dem Boden der durch Kant gewonnenen Errungenschaften geschieht. In allen Richtungen, auf dem Gebiet der Erkenntnis, auf dem Gebiet des sittlich religiösen Bewußtseins, auf dem Gebiet der ästhetischen Welterfassung, hat Kants Kritik den allzu siegesgewiß fortschreitenden, seines eigenen Wertes allzubewußten Optimismus der Aufklärung gebrochen, und doch die ideale Kraft, die in ihm lag, gerettet.

Mit der Stellung, die Kant zur Aufklärung einnahm, ist auch eng verwandt die, welche unsere großen Dichter der klassischen Zeit zu ihr eingenommen haben. Auch sie haben starke Wurzeln ihres Wesens in der „Aufklärung". Vor allem Lessing, dessen scharfer, vorurteilsloser, aber auch unerbittlicher Verstand es ganz im Sinne der Aufklärung unternahm, alles seinem Kalkül und seinen Denkoperationen zu unterwerfen. Aber freilich, bei den Ergebnissen der „Aufklärung" stehen bleiben, konnte ein Lessing nicht, — der Mann, der sich nie eines abgeschlossenen Wahrheitbesitzes rühmte, der selbst erklärte, daß er das ewige Streben nach der Wahrheit ihrem reinen Besitz immer vorziehen würde. Dieser Satz wäre den ursprünglichen Vertretern der Aufklärung in England oder Frankreich oder Deutschland immer unverständlich geblieben. Lessings zuletzt schwankend und unsicher gewordenes Wahrheitsstreben hätte aus Kants großartiger kritischer Tätigkeit neue feste Richtung gewinnen können; aber sein Schicksal vergönnte es ihm nicht mehr; er starb 1781, im Jahre des Erscheinens der „Kritik der reinen Vernunft". Dagegen haben Goethe und Schiller an der Hand Kants den Schritt vom 18. zum 19. Jahrhundert, von der Aufklärung zu der neuen Bildungsepoche hinüber getan. Goethe hat in seinen Leipziger Studienjahren, Schiller als Zögling der Karlsakademie noch die echte Einwirkung der Aufklärung erfahren. Durch das Naturevan-

gelium Rousseaus, durch die Stürme der empfindsamen und genialen Zeit werden sie von ihr getrennt. Hineingeführt in schwer zu überwindende Wirren, empfinden sie das Verlangen nach einem neuen, die Wogen teilenden und beruhigenden Zauberstab, und finden ihn in den kritischen wie in den aufbauenden Gedanken Kants; Goethe vor allem auf dem naturwissenschaftlichen und dem ästhetischen Gebiet, Schiller auf dem allgemein philosophischen und praktisch sittlichen. Beide bewahren sich das volle Wahrheitsstreben der Aufklärung, aber mit dem Bewußtsein der Bedingungen und Schranken des menschlichen Denkens; sie bewahren sich den reinen Gedanken der Humanität, aber nicht in doktrinärer Gleichheitsauffassung aller Menschen, sondern in dem Streben, jede einzelne gattungsmäßige und individuelle Ausprägung und Nuance des Menschlichen zu verstehen und zu würdigen; sie erhalten sich den Glauben an die Freiheit des sittlichen Willens, aber zugleich mit dem Bewußtsein der geschichtlich überkommenen und der uns umgebenden gesellschaftlichen Mächte, die unbewußt und bewußt auf die Gestaltung und Betätigung des Willens mit einwirken.

Auch von großen geistigen Bewegungen gilt dasselbe, was von bedeutenden geschichtlichen Persönlichkeiten gilt, daß ihr Wirken nicht in der Spanne ihres Lebens sich erschöpft und auch nicht in der unmittelbaren Fortdauer dessen, was ihnen selbst und ihren Zeitgenossen gerade als das Wesentlichste und Wertvollste in ihrem Wirken erschien. Jedes Zeitalter und jede geistige Bewegung lebt und stirbt ab wie die Einzelperson, aber was in ihr von unvergänglich dauerndem Werte war, das leuchtet wieder auf, wirkt in ferne Zeiten weiter und führt ein selbständiges, ideelles Leben von unzerstörbarer Kraft weiter, an dem sich ferne Generationen noch stärken und erfreuen. Auch von den Zeitaltern wie von den Persönlichkeiten gilt das Wort des Dichters: „Was unsterblich im Gesang soll leben, muß im Leben untergehn.“

Ueber die Verwendung historischer Stoffe in der Dichtung.

Ein Vortrag.

Durch einen großen Teil des vorigen Jahrhunderts hat die historische Dichtung sowohl im Drama als auch im Roman die beherrschende Stellung gehabt. Vor etwa dreißig Jahren hatte sich dies so gesteigert, daß man an einen neuen Roman, eine neue Tragödie meist schon in der Voraussetzung herantrat, neben dem poetischen Genuß dabei auch ein Stück Geschichte auf bequeme Weise kennen zu lernen. Der Weihnachtsmarkt brachte stets eine Anzahl historischer Romane, und eine angesehene Bühne hielt es für ihre Pflicht, alljährlich einige Novitäten historischen Inhalts darzubieten. Es war das dieselbe Zeit, da auch in der Malerei die historischen Stoffe vor allem bevorzugt wurden, da Piloty und seine Schüler alljährlich andere eindrucksvolle Szenen der Vergangenheit auf der Leinwand wieder in's Leben riefen.

Heute hat der Geschmack eine andere Richtung genommen; die Darstellung der Gegenwart ist überall in den Vordergrund getreten, — und da sich unsere Kulturentwickelung meist in heftigen Stößen, im Hinüberstürzen von einem Extrem zum andern zu bewegen pflegt, so hört man jetzt oft ebenso geringschätzige, wegwerfende Urteile über die Darstellung historischer Stoffe, als früher anerkennende und preisende. Und da leider auch auf dem Gebiet des Kunstgeschmackes die Mode eine geisttötende, schablonenhaft uniformierende Macht ist, so breiten sich solche Urteile schnell aus und werden tausendfach als etwas Selbstverständliches nachgespro-

chen. Ich möchte nun heute den Versuch machen, in objektiver Weise den eigentümlichen Wert und die wesentliche Berechtigung der Verwendung historischer Stoffe, zugleich aber auch die Grenze dieser Berechtigung zu untersuchen. Dabei werde ich mich auf das rein künstlerische Gebiet beschränken, und alle Werke, die historische Stoffe aus anderen als künstlerischen Gründen, um politischer oder kirchlicher Tendenzen willen behandeln, — von unserer Betrachtung ausschließen. Denn solche Werke benutzen im Grunde die poetische Form nur als ein nebensächliches Mittel und gehören nicht eigentlich dem ästhetischen Gebiet an.

Bei der Vereinigung von Geschichte und Poesie kann es sich natürlich nur um die Frage handeln, ob diese Vereinigung im Interesse der Poesie liegt. Denn im Interesse der Geschichte liegt sie niemals. Die Geschichte findet sich bei der unbestechlichen Nüchternheit des Wahrheitsforschers am besten geborgen, und bedarf weder romanhafter Ausgestaltung noch dramatischer Zuspitzung. Und wenn wir im Mittelalter allerdings wahrnehmen, daß auch rein historische Werke sich der Form der gereimten Verse bedienten, so haben diese Reimchroniken doch selber nie den Anspruch auf poetische Bedeutung erhoben, sie haben bloß um des stärkeren und nachhaltigeren Eindrucks willen sich der gebundenen Rede bedient; unserer Gegenwart aber liegt diese Form ja gänzlich fern und darf von unserer Betrachtung ausgeschlossen bleiben.

Ob aber die Poesie ein Interesse an der Verbindung mit der Geschichte hat, das ist eine Frage, die untersucht zu werden verdient. Zweifellos ist jedenfalls, daß es Aufgabe der Poesie ist, das menschliche Seelenleben, wie es sich im Empfindungsausdruck oder in der Handlung äußert, darzustellen. Und sicherlich wird die Tiefe und Weite der Kenntnis unsres Seelenlebens jedem Dichter als Vorzug angerechnet werden. Die Tiefe kann freilich auch innerhalb eines kleinen Raumes erzielt werden, und oft ist mit Recht Beifall Dichtern gezollt worden, die ihre Kunst immer von Neuem in psychologischer Darstellung eines einzelnen kleinen Kreises, etwa eines einzelnen gesellschaftlichen Standes bewährten. Trotzdem wird Niemand leugnen, daß es das Ziel der poetischen Gesamtleistung

bleiben wird, das menschliche Leben nach seinem Umfange in seiner Totalität darzustellen. Wir sind gerade heute gewohnt, Empfindungs- und Ausdrucksweise aller Gesellschaftsklassen in vergleichender Abstufung und in gegenseitiger Einwirkung dargestellt zu sehen, und wir sind auch gewohnt, von Dichtern der verschiedensten Nationalität in die eigentümlichen Denk- und Lebensformen ihrer Heimatlande eingeführt zu werden. Die poetische Literatur in ihrer jetzt ununterbrochenen weltumspannenden Wechselwirkung gibt ein Gesamtbild des allgemeinen gegenseitigen Kulturzustandes der Menschheit. Kann aber durch die noch so ausgebreitete Kenntnis eines augenblicklichen Zustandes der Entwicklung wirklich eine erschöpfende Erfassung des menschlichen Wesens erreicht werden? Oder mit anderen Worten: sind es nur äußere Zutaten, die das Weltbild einer Zeit von dem einer anderen Zeit unterscheiden? Ist das menschliche Seelenleben, das wir in den Mittelpunkt unsrer Betrachtung stellten, zu allen Zeiten das Gleiche gewesen? Diese Frage muß entschieden verneint werden. Man darf im Gegenteil behaupten, daß unter Menschen weit auseinanderliegender Zeitalter, wenn sie eine wunderbare Macht plötzlich zusammenführte, eine Verständigung äußerst schwer wäre. Nur die unmittelbaren Naturtriebe bleiben dieselben; alles aber, was dem menschlichen Geistes- oder Gemütsleben angehört, den Gebieten des Rechts und der Pflicht, der Sitte und Ehre, der verfeinerten und veredelten Empfindungen, zeigt in den verschiedenen Geschichtsperioden ein völlig verschiedenes Bild. Und jedes dieser Bilder ist doch ein wahrer Ausdruck menschlichen Wesens und ein Dokument für dessen Erkenntnis. Hieraus ergibt sich, daß die Wahl poetischer Stoffe aus abliegenden Geschichtsperioden eine ganz gewaltige Bereicherung des Dichters an wertvollem Darstellungsmaterial bedeutet. Die Frage ist nur, ob er diesen Reichtum wirklich auszunützen weiß, und hiernach wird sich auch seine Berechtigung zu historischer Dichtung entscheiden. Wer nicht tatsächlich in den Geist vergangener Zeiten hinabzutauchen, wer aus dieser Tiefe uns nicht fremdartige und doch menschlich fesselnde Erscheinungen hervorzuheben vermag, der ist nicht befähigt, die Stoffe seiner Dichtung der Geschichte zu entnehmen. Wer nur Kostüme

aus den weiten Hallen der Vergangenheit zu rauben weiß, um sie wie zur Maskerade den gewöhnlichen Alltagserscheinungen, die er nur vor uns hinzustellen vermag, umzuhängen, der ist kein Dichter, sondern ein Kompilator.

Es war in den 70er und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts nicht selten, daß Geschichtsforscher selber in die Reihe der Romanciers oder Dramatiker traten, um ihre gelehrten Kenntnisse auch in dieser Form schriftstellerisch zu verwerten. So führte Ebers die Leser in das alte Aegypten, Hausrath in die Urzeit des Christentums, Dahn in die Periode der Völkerwanderung. Eine Zeitlang war der Erfolg dieser Schriftstellerei groß. Man dankte es den Sachgelehrten, daß sie auf eine leichte und gefällige Art ein größeres Publikum mit den Ergebnissen ihrer wissenschaftlichen Forschung bekannt machten und ihm so ermöglichten, seine historischen Kenntnisse mühelos zu erweitern. Aber eine tiefer dringende und nachhaltige Wirkung haben die Werke dieser Männer nicht gehabt und sie sind heute schon ganz in den Hintergrund gedrängt. Sie waren nicht aus einem künstlerischen Schaffenstrieb entstanden, der übermächtig den Dichter zwingt, ein bestimmtes Problem oder eine bestimmte Lebenserscheinung darzustellen, sondern sie entsprangen aus der gewohnheitsmäßigen Beschäftigung mit der Lieblingsperiode des Schriftstellers. Sie leiden daher fast durchgängig an zu großer Modernisierung der vorgeführten Personen und Verhältnisse, oder vielmehr: es sind wesentlich modern empfundene Bilder, die nur mit dem Außenwerk alter Zeiten ausgestattet sind. Sie wirken daher auf die Dauer auch ermüdend; e i n e n Teil eines solchen Romans mag man mit Interesse lesen, bald aber überkommt uns die Empfindung, daß es z. B. nicht nötig war, uns 1300 Jahre vor Christi Geburt zurückzuversetzen, um des jungen Dichters Pentaur Kampf für die Aufklärung und für die Rechte des Herzens kennen zu lernen. Wir fühlen, daß hier ein Kraftaufwand gemacht ist und von uns gefordert wird, für den keine Veranlassung vorliegt.

Noch bedenklicher ist es natürlich, wenn nicht gelehrte Kenntnis, sondern nur Nachgiebigkeit gegen einen Modegeschmack oder die Spekulation auf gewisse Effekte den Schriftsteller veranlaßt, in die

Vergangenheit hinüberzuschweifen. So war eine Zeitlang es üblich, die Erfolge Viktor Scheffels in der Art auszunutzen, daß man in das deutsche Mittelalter die Handlung poetischer oder prosaischer Erzählungen verpflanzte; es entstand so die sogenannte Butzenscheibenpoesie eines Julius Wolff und Rudolf Baumbach, welche Beide ganz überflüssigerweise ein frisches poetisches Talent in beengende mittelalterliche Fesseln schlugen und damit zwar rasch buchhändlerische Erfolge ernteten, aber nicht Werke von dauernder Lebenskraft schufen. Noch schlimmer steht es um die Sensationsschriftstellerei, welche bedeutenden historischen Vorgängen oder Persönlichkeiten bald nachzufolgen pflegt, besonders wenn sie etwas Geheimnisvolles an sich haben. Derartige Erzeugnisse, die heutzutage fast nur im Kolportagehandel zu finden sind, wurden vor 30—40 Jahren auch von urteilsfähigen Leuten mit bedauernswertem Eifer gelesen. So z. B. die Romane Gregor Ssamarows, die schon heute gänzlich ungenießbar geworden sind.

Zuweilen ist auch der Fall eingetreten, daß ein Dichter eine ihn interessierende Handlung glaubte in ein entferntes Zeitalter verlegen zu müssen, weil er andernfalls nicht die nötige Freiheit zu rücksichtsloser Darstellung besessen hätte. So wurde Schiller gezwungen, wenigstens für die Aufführung seine Räuber aus der Zeit Friedrichs des Großen in die Kaiser Maximilians I. zurückzuverlegen. So ließ Kleist seinen Drang, das französische Joch abzuwerfen, sich in Hermann's Erhebung gegen Rom austoben. Aber zu empfehlen ist ein solches Verfahren nicht; es wird immer zu unnatürlichem Zwiespalt zwischen dem inneren Gehalt und dem Außenwerke der Dichtung führen. Nicht selten haben sich Dichter dabei auch zu dem groben Mißgriff hinreißen lassen, ihren Personen direkte Weissagungen inbezug auf die Gegenwart in den Mund zu legen. Wo es dem Dichter erforderlich scheint, die Herkunft eines Stoffes zu verhüllen, wird er dafür auch andere Mittel finden, als die Vertauschung der Zeitalter.

Eine Reihe von Fällen haben wir hiermit betrachtet, in denen die historische Dichtung uns nicht berechtigt erscheint. Gehen wir nun um so weniger behindert, um so mehr in unserem Urteil gefestigt

daran, die Entstehung und die Bedingungen berechtigten und wertvollen Ergreifens historischer Stoffe zu erkennen. Die Literatur unseres Volkes bietet uns genug bewundernswerter und hochinteressanter Beispiele; zunächst kann das Interesse des Dichters erweckt werden durch eine einzelne Handlung, ein großartiges Schicksal, eine erschütternde Katastrophe, die in ähnlicher Weise innerhalb der Gegenwart nicht mehr denkbar oder wenigstens nicht mehr zu beobachten ist. Unsere heutige Kulturform verlangt in sehr weitgehendem Maß die Beherrschung der Leidenschaften. Unmittelbare leidenschaftliche Handlungen sind daher weit seltener als in manchen Perioden der Vorzeit. Die Bestrebungen des Ehrgeizes, auch des höchsten politischen, die Triebfedern des Hasses, der Eifersucht, der Rache müssen sich zu ihrer Betätigung weit langsamere, verdecktere, verschlungenere Wege wählen als in Zeiten, die sich nicht scheuten, leidenschaftliche Handlungen offen zur Schau zu tragen, ja sich der Verbrechen zu rühmen. Es ist nun insbesondere das Drama, das, auf einen schnell sich folgenden Gang der Handlung gebaut, auf Wirkungen, die Schlag auf Schlag geschehen, gerichtet, im ganzen es leichter hat in der Vergangenheit günstige Stoffe zu finden als in der Gegenwart. Das Problem, das Kleist's „Prinz von Homburg" behandelt, ist auch heute noch sehr wohl aufzuwerfen; aber die Art der Lösung, die menschlich lebendige Verhandlung zwischen dem Heere und seinem Kriegsherrn, zwischen dem Beklagten und seinem obersten Richter wäre heutzutage nicht mehr denkbar, und gerade in ihr liegt der dramatische Höhepunkt des Stückes. Und nicht nur für den straffen und übersichtlichen Bau der Handlung ist dies von Wichtigkeit, sondern auch für die freie und menschlich interessante Charakterentwicklung. Ein Zeitalter, das die Handlungen der Individuen in enge Schranken bannt, legt damit auch den Aeußerungen des Naturells und Gemüts Fesseln an, und hindert diese, sich unbekümmert zu entfalten. Zwar haben manche neuere Dichter eine bewunderungswürdige Kunstfertigkeit darin gezeigt, die Charaktere moderner Menschen in nebensächlichen, oft unbewußten Aeußerungen oder in einzelnen unbewachten Momenten hervortreten zu lassen; allein eine solche Charakteristik auf Umwegen

ist nicht jedem Dichter sympathisch, und auch für die unmittelbare Bühnenwirkung nicht günstig.

Doch nicht nur allgemeine Formen der Gemütsäußerungen haben sich verändert; es sind auch bestimmte einzelne Handlungen und Vorgänge, es sind sogar bestimmte Charaktere, die nur in einer bestimmten Zeit möglich und tatsächlich vorhanden sind. Die Gestalt Wallensteins ist nur auf dem Hintergrunde des 30 jährigen Kriegs denkbar und ebenso die Entwicklung ihres tragischen Geschicks, und beides bietet gewiß einen Stoff dar, den sich der tragische Dichter nicht besser wünschen konnte und für dessen Bearbeitung wir nicht dankbar genug sein können. Manche derartige Stoffe sind von so vorzüglicher tragischer Eignung, daß sie immer von Neuem die dramatischen Dichter anziehen, so z. B. das Schicksal des falschen Demetrius in Rußland, das der Maria Stuart oder aus dem Altertum das des Julius Cäsar oder der Cleopatra.

Allein unsere Anforderungen an den Dichter sind in dieser Hinsicht strenger geworden, als sie es in früheren Zeiten waren. Nicht mehr werden wir befriedigt allein durch die noch so treffende und packende Darstellung des tragischen Helden und seines Geschicks, sondern wir verlangen, was wir im allgemeinen schon vorher forderten, auch in diesem Falle: die Einführung in das gesamte Wesen und Leben der Zeit. Mag man es für ein Glück oder Unglück halten: wir besitzen nicht mehr die Naivetät, die Helden vergangener Zeit im Gewande der Gegenwart zu sehen. Und was wir bei einem Shakespeare oder Calderon begreiflich finden, gestatten wir nicht mehr dem heutigen Dichter. Daraus folgt, daß der Dichter historische Stoffe überhaupt nur noch aus Geschichtsperioden entnehmen darf, deren Menschen durch ausreichende historische Quellen uns in ihrem Sinnen und Trachten genügend bekannt und verständlich geworden sind. Es genügt nicht, aus einer Zeit die Namen der Herrscher und selbst ihre Regierungsjahre zu kennen, es genügt nicht, daß Chroniken auf Stein oder Pergament die wichtigsten Ereignisse in gleichmäßigen konventionellen Worten überliefert haben, um die Menschen einer Zeit dichterisch darstellen zu können. Es müssen Zeugnisse ganz persönlicher Art, Briefe, Reden, Memoiren,

vorliegen, um den Menschen eines Zeitalters in Geist und Gemüt hineinschauen zu können. Das ist etwa seit dem 15. Jahrhundert in reichem Maße der Fall, vorher nur in wenigen bevorzugten Zeiträumen. Die ganze Geschichte des alten Orients scheidet damit von der poetischen Darstellung aus. Wir wissen nicht, wie die alten Aegypter, Babylonier oder Meder als Einzelpersonen gedacht und empfunden haben. Wir kennen nur ihr offizielles Staatswesen und ihre offizielle Religion. Auch die Völker des klassischen Altertums sind uns durchaus nicht in jeder Periode ihrer Existenz menschlich vollkommen klar und verständlich. Erst als Athen schon von seiner politischen und künstlerischen Höhe herabzugleiten beginnt, mehren sich die Zeugnisse rein persönlicher, psychologisch wertvoller Art; eine größere Anzahl solcher Zeugnisse gruppiert sich z. B. um die Person des Sokrates, die deshalb auch von jeher ein allgemein menschliches Interesse erregt hat. In Rom ist es erst die Zeit des Untergangs der Republik und der Entstehung des Kaisertums, die uns durch menschlich interessante Zeugnisse, wie z. B. die Briefe des Cicero, nahe gebracht wird. Sie hat daher auch von jeher dem dichterischen Schaffen reichen Stoff geboten. Ebenso die Zeit der Entstehung des Christentums, die Ibsen in seinem „Kaiser und Galiläer" zu einem wahren dramatisierten Weltbild zusammengefaßt hat. Das Sinken aller literarischen Leistungen mit dem Beginn des Mittelalters läßt uns für eine Reihe von Jahrhunderten hinaus lebenswahre und individuell gefärbte Berichte vermissen. Eine Ausnahme macht die Gestalt Karls des Großen, der in seiner Umgebung ein literarisches Bestreben wachrief, das lebendige Zeugnisse hinterlassen hat. Doch die zahllosen Mönchschroniken gleichen einer endlosen dürren Haide. Erst mit dem Beginn des eigentlichen Rittertums um das Jahr 1100 ändert sich das; das Ritterwesen ist eine soziale Erscheinung, über die wir durch zahllose auch sehr individuelle Aeußerungen vollständig unterrichtet sind. Aus diesem Gebiet sind lebendige poetische Darstellungen deshalb sehr wohl möglich; solche aus dem früheren Mittelalter aber bleiben oft leblos. Gustav Freytag's berühmter Zyklus „Die Ahnen" ist weit mehr eine Kulturgeschichte des deutschen Volkes in einzelnen Bildern,

für welche die Romanform nebensächlich ist, als ein freies dichterisches Erzeugnis. Wenn es aber Viktor Scheffel gelang, in seinem „Ekkehard" einen vortrefflichen historischen Roman aus dem früheren Mittelalter zu schaffen, so verdankte er das dem nicht genug zu rühmenden glücklichen Griff, daß er sich an eine Quelle anlehnte, die als eine ganz vereinzelte Oase in der Klosterliteratur des 10ten Jahrhunderts dasteht, an die lebensfrische und humoristische Chronik des Klosters Sankt Gallen. Jemehr es den Dichtern vergönnt ist, aus solchen tiefen Schächten menschlicher Individualität das Gold historischer Erkenntnis zu gewinnen, um so lebendiger werden ihre historischen Darstellungen dastehen und sich vor dem vernichtenden Urteil Fausts bewahren: daß sie nicht den Geist der Zeiten, sondern nur der Herren eignen Geist wiederspiegeln. So hat auch Goethe selber für seinen „Götz von Berlichingen" das wahre Lebensblut unmittelbar aus den Adern der treuherzigen Selbstbiographie des Ritters selber herübergeleitet.

Wenn nun dies alles schon vom historischen Drama gilt, so noch vielmehr vom Roman oder der Novelle historischen Inhalts, die nicht nur eine einzelne Handlung darstellen, sondern das Gesamtbild einer Zeit vor uns entwerfen wollen. Gerade heute, da man den Schilderungen der allgemeinen Verhältnisse, des sogenannten „Milieu", einen so großen Wert beilegt, haben diese Gattungen ein besonderes Interesse gewonnen. Um ihren Anforderungen gewachsen zu sein, muß der Dichter ganz und gar mit dem Geist der schriftstellerischen Zeugnisse des von ihm gewählten Zeitalters erfüllt und durchtränkt sein; er muß mit den Menschen jener Zeit empfinden, denken und reden und den zunächst fremdartigen oder gar abstoßenden Eindruck seiner Darstellung nicht scheuen. Er muß freilich zugleich verstehen — und das ist die schwerste Forderung — auch das Fremdartigste uns menschlich begreiflich und wahrhaftig erscheinen zu lassen. Andernfalls wird seine Darstellung als unnatürlich und unglaublich beiseite geschoben. Mit andern Worten: er muß uns selbst so vollständig in das Treiben der geschilderten Zeit hineinzubannen wissen, daß wir aus ihren Bedingungen die Lebensäußerungen der handelnden Personen abzuleiten und sie mit zu

erleben fähig werden. Ein tief durchdachtes und wirkungsvolles Bild solcher Art hat Heinrich von Kleist in seinem „Michael Kohlhas" gegeben; in neuerer Zeit haben wir in dem Schweizer Konrad Ferdinand Meyer einen ganz speziell für dieses Gebiet prädestinierten Meister bewundern dürfen. Mit souveräner Gewalt weiß er Hintergrund oder Staffage jeder Zeit, deren er sich bemächtigt hat, zu malen; mit souveräner Gewalt vermag er uns in jeden Kreis, den sein Zauberstab uns anweist, zu zwingen, daß wir Ereignisse, die die kühnste Phantasie ersonnen zu haben scheint, als natürliche und notwendige Vorgänge empfinden. Mag er uns in das Zeitalter der Kreuzzüge führen, da das weltliche Rittertum mit den Streitern der Kirche ringt und der Orient von fern sein geheimnisvolles Licht darüberstrahlt, mag er die in edlen und niederen Bestrebungen überkräftige, großartig ringende und gestaltende Renaissancezeit vor uns auftun, mag er uns den Zwiespalt, in den Gewalt und Intrigue fremder Staaten mit dem einfachen und naturwüchsigen Leben und Streben seiner schweizerischen Heimat geraten, in wilden und rauhen Bildern vorführen, überall ist er sicher, originell und überzeugend wahr. Jede seiner knappen Novellen wiegt bändereiche historische Romane an Geist und psychologischer Tiefe auf.

In allem, was wir bisher betrachtet, habe ich nur Dichtungsgattungen besprochen, in denen die Möglichkeit gegeben ist, historische Stoffe zu verwerten. Indessen gibt es auch eine Gattung, die ihrem ganzen Wesen nach auf historische Stoffe angewiesen ist, die von jeher ihre Lebenskraft aus historischen, freilich oft auch sagenhaften Ueberlieferungen gezogen hat. Hier handelt es sich nicht um den bewußten Entschluß des kunstmäßigen und kenntnisreichen Dichters; hier herrscht die unmittelbare Empfindung, in der lebhaftes Interesse für den Gegenstand und Drang nach poetischer Aussprache desselben untrennbar vereinigt sind. Es ist die historische Ballade, ein ursprüngliches Erzeugnis vieler, und besonders der germanischen Völker. Deutschland mit den Niederlanden, Skandinavien und England sind reich an diesen Ergüssen lebendiger pietätvoller Ueberlieferung und dichterischen Vermögens. Nur die Hauptpunkte, gleichsam die Gipfel der Erzählung werden

dargestellt, da der Stoff im Ganzen bei den Hörern als bekannt vorausgesetzt wird, welche die Lücken ausfüllen können. Bald treten die handelnden Personen selber auf den Plan, um in Rede und Gegenrede, oft ohne verbindende, erläuternde Worte des Dichters sich auszusprechen und darzustellen; so streift die Volksballade selbst an dramatische Dichtung an. Ein Geist historisch treuen Empfindens durchweht sie; nicht die Einzelheiten wahrt sie; mit denen ihre Phantasie vielmehr frei schaltet, wohl aber in Ton und Färbung der allgemeinen Charaktere den Geist der Zeit, der Handlungen, die sie vorführt. Die Tradition des Volkes ist darin pietätvoll, und die historische Forschung darf sie nicht gering schätzen. An die Volksballade hat sich nun auch durch Herder, Bürger u. a. unsere kunstgemäße Ballade als eigene gepflegte Dichtungsgattung angeschlossen, und ist um so eifriger gepflegt worden, je weniger das eigentliche Epos dem Sinn und Geschmack der neueren Zeit entsprach und je weniger die Dichter, die sich darin noch versuchten, glücklich waren. Auch die Ballade ist ihrem Wesen nach eng an Geschichte oder Sage gebunden. Eine Ballade, die einen Stoff der unmittelbaren Gegenwart behandelt, ist schwer denkbar, und allenfalls nur in humoristischer Form möglich. Ereignisse der Gegenwart besitzen für unser Empfinden noch nicht den eigentümlichen Nimbus, den poetischen Zauber, den die Ballade verlangt und der erst durch eine gewisse Ferne, eine gewisse Perspektive erzeugt wird. Hier ist dem Dichter, der sein Empfinden historisch anregen und beleben zu lassen liebt, die glücklichste und ihrer Wirkung immer sichere Dichtungsform gegeben. Die klassischen Meister und Meisterwerke der Ballade, deren wir Deutsche uns rühmen können, brauche ich hier nicht aufzuführen, sie sind ein Gemeingut unseres Volkes.

Was wir aber auch Verdienstvolles und Treffliches auf dem Gebiet historischer Dichtung zu rühmen haben, — zweifellos ist es doch, daß diese Dichtung längere Zeit hindurch eine zu ausgedehnte Stellung in unserer Literatur eingenommen, zuviele Kraft und zuviel Interesse, nicht selten unrechtmäßiger Weise, für sich beansprucht hat. Wir dürfen es als einen Gewinn betrachten, wenn heute die Gegenwart auch die dichterische Darstellung mehr erfüllt als

früher, wenn auch darin der kräftige, selbstbewußte Zug unserer Zeit sich entschieden äußert. Es sind in der Tat die immer neu sich aufdrängenden Probleme der Gegenwart, die auch den Dichter fesseln, es ist der gewaltige fortstürmende Zug des Lebens, das immer neue Gestalten, immer neue Bilder mit staunenswerter Raschheit zutage fördert. Wenn wir aber die marklosen, unbestimmt schillernden Schöpfungen einer phantastischen Neuromantik betrachten müssen, dann sehnen wir uns und wenden wir uns gern nach den kräftigen Gestalten und erschütternden Handlungen der historischen Dichtung zurück.

Wandlungen des Urteils über Goethe.

Ein Vortrag.

Gewaltige Persönlichkeiten leben nicht nur nach ihrem Tode fort, sondern entwickeln und entfalten sich auch noch. Sie wirken mit neuen Kräften, sie offenbaren neue Eigenschaften, neue Seiten, neue Gebiete ihres Wesens, die den Mitlebenden verschlossen gewesen waren. Aus den bekannten Reden und Handlungen werden Schlüsse gezogen, die vorher niemandem zu ziehen in den Sinn kam; Verborgenes, das erst jetzt bekannt wird, nicht nur Bedeutendes, selbst Nebensächliches regt zu neuer Auffassung der Persönlichkeit an, bedingt eine neue Einwirkung und Fortwirkung ihres Wesens. Bismarcks Gestalt erscheint zweifellos dem heute aufwachsenden Geschlecht in einem andern Licht als irgend einer der ihm gleichzeitigen Generationen.

Das großartige Aufsteigen zu dieser überzeitlichen Bedeutung führt aber als Kehrseite auch Kleinliches mit sich. Der große Mann wird von einzelnen Parteien für sich in Anspruch genommen; nach einzelnen Aeußerungen wird er zum Angehörigen dieser oder jener Partei gestempelt; wo dies nicht möglich ist, wird ihm nach einzelnen Aussprüchen eine Art prophetischer Voraussicht zugesprochen, kraft deren er sich schon für eine Parteistellung entschieden hatte, die zu seiner Zeit noch gar nicht existierte.

Wer eine so lange Lebensdauer, eine so beständige, fortschreitende, wechselvolle Entwickelung durchgemacht hat, wie unser Goethe, der unterliegt einem ähnlichen Schicksal schon bei Lebzeiten. Er wird eine historische Persönlichkeit, indem er noch wirkt

und strebt; nach vereinzelten Aeußerungen seines Wesens wird ein Bild von ihm entworfen, das sich behauptet, so irrig oder doch einseitig es auch sein mag, das sich weiter entwickelt, unabhängig von der Entwicklung des Mannes selber, und schließlich kaum mehr Aehnlichkeit mit ihm zeigt. Und je mehr sich ein Goethe Reserve auferlegt, je mehr er sich scheut, in das Gewühl der Tagesstreitigkeiten einzugreifen, um so mehr bietet sich freier Spielraum, ihn von der einen Seite für sich in Anspruch zu nehmen, als Genossen auszurufen, — von der andern ihn abzulehnen und ihn als Gegner zu brandmarken, obgleich er keines von beiden selbst veranlaßt oder befördert hat.

Wir fragen uns, verehrte Anwesende, wie diese Vorgänge zu erklären sind? Ist es bloße Willkür, die hier in der Mitwelt und Nachwelt ihr Spiel treibt? ist es nur der gleichsam hypnotische Reiz, der von bedeutenden Persönlichkeiten ausgeht und die Menschen unwiderstehlich nötigt, sich fortwährend, sei es freundlich oder feindlich, mit ihnen zu beschäftigen? Oder sind es in der Tat Eigenschaften und Sphären des Wesens der großen Männer, die lange unbemerkt geblieben, ja ihnen selbst verborgen gewesen sind, und die dann plötzlich, wenn sich der offene Blick, die Empfänglichkeit für sie eingestellt hat, deutlich und plastisch hervortreten? Mir scheint, daß die Lösung in der Mitte liegt. Der Reichtum der Geistesanlage eines Goethe umfaßt eine unendliche Fülle von Keimen, von Ansätzen zu Ideen, die trotz der gewaltigen Produktionskraft doch nicht zu voller Ausbildung gelangen. Aber wie Samenkörner liegen sie in seinen Produktionen verstreut, und wer gerade von geistigem Hunger nach einer bestimmten Speise getrieben sich begierig zu Goethe wendet, der ist glücklich, ein ihm gerade zusagendes Samenkorn zu finden; er pflegt es, läßt es aufwachsen, und wenn er es zur Pflanze großgezogen hat, glaubt er in ihr die ganze Frucht des Lebenswerkes des großen Mannes zu besitzen, während er in Wahrheit nur ein einzelnes Körnchen eingeheimst hatte. Und wie der Bewunderer, so handelt auch der Gegner.

Goethe ist von seinem ersten Auftreten an als eine wundersame Erscheinung im deutschen Geistesleben empfunden und beurteilt

worden, leidenschaftlich gepriesen und gescholten, sehr selten in seiner Totalität erkannt und gewürdigt. Zuerst war es sein „Götz von Berlichingen", der ihn zum Dichter nationaler Begeisterung und historischen Sinnes stempelte, der ihn zugleich als Führer der aller gesetzmäßigen Kunst feindlichen, nur der Natur zugeschworenen jüngsten Generation erscheinen ließ. Mochten auch Hüter der strengeren Kunstform Bedenken äußern, — auch sie wurden doch hingerissen und überwunden von der volkstümlichen Naturkraft, die hier waltete. „Unsterblicher Dank", hieß es da, „sei dem Verfasser für sein Studium der alten deutschen Sitten! Man hat sie bisher immer nur in Hermannswäldern gesucht, aber hier sind wir auf echtem deutschen Grund und Boden .... Hierher, wenn ihr Helden, Deutsche, nicht aus der Luft gegriffene Helden haben wollt!"

Aber schon im nächsten Jahr ändert sich die Gestalt Goethes. „Die Leiden des jungen Werther" zeigen ihn als Führer derer, die das alleinige Recht der individuellen Empfindung gegenüber allen gegebenen Gestalten und Gesetzen verfechten, als Vorkämpfer der neuen Richtung unbedingter Entfesselung des Gefühls, — und wenn er dadurch auf der einen Seite zu einem der bewundertsten und gelesensten Schriftsteller Europas wurde, so entstand ihm zugleich auch eine heftige Gegnerschaft, die ihn als schlimmen Verderber der Sitten und Charaktere verdammten. Schon jetzt wurde sein Name zu einem Zeichen, um das heftiger Kampf entbrannte. Schubart, der in Württemberg der neuen Literatur mit Aufopferung seiner selbst den Weg bahnte, schrieb über „Werther": „Kritisieren soll ich? Könnt' ich's, so hätte ich kein Herz. Göttin Kritika steht ja selbst vor diesem Meisterstück des allerfreiesten Menschengefühls aufgetaut da! .... Wollte lieber ewig arm sein, auf Stroh liegen, Wasser trinken und Wurzeln essen, als einem solchen sentimentalischen Schriftsteller nicht nachempfinden können!" Dagegen Lessings künftiger Gegner, der Hauptpastor Göze in Hamburg: „Ewiger Gott! wer hätte von uns vor zwanzig Jahren denken können, daß wir die Zeiten erleben würden, in welchen ... Apologieen für den Selbstmord erscheinen und in öffentlichen Zeitungen .... angepriesen werden dürften .... Schriften von der Art als die

Leiden des jungen Werther sind, können Mütter von Cléments, Chatels, Ravaillacs und d'Amiens werden." Beide so diametral einander gegenüberstehende Beurteiler haben den Dichter verkannt. Weder war er ein Verteidiger des Selbstmordes noch ein „sentimentalischer" Dichter, der nach der Weise vieler Zeitgenossen die Empfindsamkeit der Leser aufs eindringlichste auszunutzen, die Rührung aufs höchste zu steigern suchte. Er war einfach ein Mensch, der aussprechen wollte, wie er empfunden hatte, und ein Künstler, der es in einer Form aussprechen konnte, daß es jedem schien als müsse und könne es nicht anders sein. Aber weder für diese künstlerische Formgebung, noch für jene menschliche Persönlichkeit, war damals schon das Verständnis vorhanden. Als Heine fünfzig Jahre später sich in das „Wertherfieber" der alten Zeit vertiefte, da meinte er, es sei doch wundersam, daß Goethe damals schon eine solche Begeisterung erregt habe, während erst das jetzige nachwachsende Geschlecht fähig scheine, ihn zu verstehen. Und wir heute — werden es Heine und seinem Kreise nicht zugestehen, daß er Goethe vollkommen zu würdigen verstanden habe, wir werden uns selber eingestehen, daß wir erst auf dem Wege sind, dies Verständnis immer mehr zu gewinnen.

Doch kehren wir in Goethes Jugendzeit zurück! Seine Uebersiedlung nach Weimar verschob den Zeitgenossen völlig das Bild, das sie sich von ihm gemacht, und nahm ihrem Urteil jede Richtlinie. Zuerst überwog der Gedanke, daß der „Sturm und Drang" der jungen Generation nun auch an einen Hof verpflanzt werden solle. Und wenn sich einige Freunde dessen freuten, so herrschte doch im ganzen das Urteil vor, daß dies ein dreistes und frivoles Beginnen sei, daß Goethe das zeitliche und ewige Wohl des kaum mündig gewordenen Herzogs Karl August und seiner Untertanen auf dem Gewissen habe. Klopstock, das ehrwürdige Haupt der deutschen Literatur, schrieb an Goethe: „Was wird der Erfolg sein, wenn es so fort währt? Der Herzog wird — — — erliegen und nicht lange leben. Die Deutschen haben sich bisher mit Recht über ihre Fürsten beschwert, daß diese mit ihren Gelehrten nichts zu schaffen haben wollten. Sie nehmen jetzo den Herzog von Weimar mit Ver-

gnügen aus. Aber was werden andere Fürsten, wenn sie in dem alten Ton fortfahren, nicht zu ihrer Rechtfertigung anzuführen haben?" Natürlich, daß unter dem Einfluß Goethes ein talentvoller Fürst zugrunde gegangen sei.

Aber schon nach kürzester Frist änderte sich das Urteil ganz und gar. Kaum hatte man erfahren, daß Goethe sich ernstlich in die Landesverwaltung einarbeite, daß er aus dem zügellosen Geniewesen zu sicherer und klarer Lebensführung hinstrebe, daß er auf den Herzog einen erzieherischen, ernsten Einfluß ausübe, so war man schnell in dem Verdammungsurteil einig, der Dichter sei zum Höfling geworden, er habe die Ideale seiner Jugend, das menschliche wie das poetische verleugnet. Und weil in den nächsten Jahren keine hervorragenden Schöpfungen seines Geistes ans Licht traten, so war man schnell davon überzeugt, daß seine Kraft überhaupt in der Hofluft gelähmt, sein Genie verkümmert sei. Ein ernster und ruhiger Mann, Schillers Freund, Johann Gottfried Körner, schrieb: „Es fehlt nicht an Veranlassungen zu fruchtbarer Tätigkeit für jede höhere Seelenkraft, und diese ungebraucht zu lassen, ist Diebstahl an seinem Zeitalter. Freilich ist es bequemer, unter kleinen Menschen zu herrschen, als unter größeren seinen Platz zu behaupten."

Man sollte nun meinen, daß Goethes Entschluß, sich von den Geschäften für einige Zeit loszureißen und in Italien, dem Lande der hohen Kunst und des schönen Menschentums, wieder ganz seiner dichterischen Tätigkeit und seiner künstlerischen Fortbildung zu leben, — mit allgemeiner freudiger Befriedigung begrüßt worden wäre. Aber durchaus nicht! Schiller, der damals als ein Fremder in Weimar eintraf, gab jedenfalls das Durchschnittsurteil wieder, das ihm zu Ohren kam, wenn er an Freund Körner berichtete: „Während Goethe in Italien malt, müssen die Voigts und Schmidts für ihn wie die Lasttiere schwitzen. Er verzehrt in Italien für Nichtstun eine Besoldung von achtzehnhundert Talern, und sie müssen für die Hälfte des Geldes doppelte Lasten tragen."

Und ganz und gar nicht wußte sich Deutschland in den aus Italien zurückgekehrten Goethe zu finden. Goethe kam zurück, weder um von neuem Politiker und Beamter zu werden, noch um wieder

als dichterischer Vorkämpfer irgend einer herrschenden Richtung aufzutreten; sondern um Künstler zu sein, Künstler in der Anordnung seines Lebens und in der Entfaltung seines poetischen Schaffens. Kunstwerke, nach klar erkanntem künstlerischem Gesetz geformt, nicht Schöpfungen nationaler Begeisterung noch Aeußerungen ungezügelten Gefühlsdranges waren „Iphigenie“ und „Tasso“, die zunächst dem deutschen Leser fremdartig erschienen und der Bühne fremd blieben. Künstlerisch geformt ist das Leben, das er sich jetzt in seinem museumgleichen Hause am Weimarer Frauenplan erschafft, einen Künstlerfreund zieht er aus Rom an seine Seite und auch in seiner amtlichen Tätigkeit nimmt hinfort die Kunstpflege die erste und wichtigste Stelle ein. Das künstlerische Ideal Goethes fand aber zunächst kein Verständnis. Im allgemeinen war das Urteil dem ähnlich, was der berühmte Iffland ausgesprochen hatte, als er die „Iphigenie“ handschriftlich zu Gesicht bekam. „Sein sollende Griechische Simplizität, die oft in Trivialität ausartet, sonderbare Wortfügung, seltsame Wortschaffung, und statt Erhabenheit oft Kälte.“ Freilich die in Rom zurückgelassenen Künstlerfreunde vergötterten Goethe; sie fanden in seinen neuen Schriften Stellen, „dafür Ihnen alle Künstler der ganzen Welt nicht Dank genug sagen können und keine Worte, genugsam zu loben, zu finden sind.“ Aber diese Künstler bedeuteten nichts für das deutsche Publikum. Und als gar Goethe einige Jahre später die natürliche Offenheit und Freiheit seiner „Römischen Elegien“ und „Venetianischen Epigramme“ dem Publikum erschloß, da erhoben sich die schärfsten und gehässigsten Anklagen gegen die Verkündigung der Unsittlichkeit, der die antike Kunstform nur als Maske diene. Goethe hat stolz genug geantwortet: „Solcher Fehler, die Du o Muse, so emsig gepfleget, Zeihet der Pöbel mich, Pöbel nur sieht er in mir. Ja sogar der Bessere selbst, gutmütig und bieder, Will mich anders; doch Du, Muse, befiehlst mir allein.“ Aber dieser Standpunkt brachte ihn dem deutschen Publikum nicht näher. Damals hat ein Mann für Goethe den Wert des ganzen deutschen Volkes gehabt, es war Schiller. Noch mehr: er war für Goethe die Welt, für die der Dichter schuf; sein Verständnis war das einzige, das

Goethe genügte. Er fand in Schiller „die reine Neigung“, die in einem Kunstwerke nicht nur alles sieht, was es enthält, sondern auch noch hinzubringt, was ihm mangelt. „Was soll ich sagen,“ rief er aus, „um den ganz einzigen Fall auszudrücken, indem ich mich nur mit Ihnen befinde!“ Und Schiller, obgleich mehr als Goethe kampflustig und herausfordernd, ist doch von beiden der populärere geworden, der seinerseits nun auch Goethe dem Publikum wieder näher brachte, eine Vermittelung zwischen ihm und der Leserwelt darstellte. In der einigenden, untrennbaren Formel „Goethe und Schiller“ empfand man doch Schiller als den zugänglicheren, näher stehenden; Goethe als den abgeschlosseneren, fremderen.

Eine andere Stellung aber nahm die romantische Schule ein, die um die Wende des Jahrhunderts so großen Einfluß gewann.

Sie war Schiller durchaus feindselig gesinnt, versuchte aber Goethe von ihm zu trennen, und als ihren eigensten Schutzpatron zu verkünden und auszunutzen. Es war kein leichtes Unternehmen; aber an Gewandtheit fehlte es, zumal den beiden journalistischen Führern, den Gebrüdern Schlegel, nicht. Besonders zwei neuere Werke Goethes erwählten sie sich, um an ihm sich als die echten Propheten des Messias der Poesie zu erweisen: „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und „Hermann und Dorothea“. Das erstgenannte wurde in einer durchaus einseitigen Weise gedeutet, indem man die Tendenz nach einem durchaus von der Kunst beherrschten Leben darin zu finden vorgab und dabei die Schlußentwickelung ignorierte, in welcher der Held sich von der künstlerischen Tätigkeit ablenkt und zum praktischen Leben hinwendet. Der romantische Sinn erfreute sich vor allem an der sorglosen, locker komponierten Romanform und an den geheimnisvoll lyrisch empfundenen und wirkenden Gestalten Mignons und des Harfners. An „Hermann und Dorothea“ war eigentlich der homerische, episch strenge Stil den Romantikern unsympathisch; allein man nahm ihn hin, und richtete im übrigen den Blick hauptsächlich auf das volkstümlich Ansprechende und Verständliche des Werkes, das A. W. Schlegel „faßlich, herzlich, vaterländisch, volksmäßig, ein Buch voll goldner Lehren der Weisheit und Tugend“ nannte.

Nicht lange jedoch konnte zwischen Goethe und den Romantikern ein gutes Verhältnis andauern. Zu sehr wich die mystische, katholisch-mittelalterliche Anschauungsweise der Schule von der antikklaren Weltbetrachtung und der sichern künstlerischen Formgebung des Meisters ab. Sie erkannten bald, daß es vergebene Mühe war, ihn für ihre rückschrittlichen Bestrebungen gewinnen zu wollen. Der Ton, in dem sie über ihn urteilten, änderte sich schnell, und besonders die neuesten Werke, in denen er in bestimmter Weise seine Kunstanschauungen auszuprägen suchte, fanden von ihrer Seite entschieden Mißbilligung. Nachdem schon seine Kunstzeitschrift „Die Propyläen" scharf abgewiesen worden war, hieß es von der gewaltigen Schrift „Winckelmann und sein Jahrhundert": „Sein Winckelmann, das sind wieder verkleidete Propyläen, die also das Publikum doch auf alle Weise hinunterwürgen soll." Goethe, meinte Görres, habe wohl einige poetische Anlage gezeigt; aber die gemeine Natur habe den Sieg davongetragen.

Das fortdauernde Anwachsen der romantischen Strömung hatte entschiedenen Einfluß darauf, daß Goethes einzigartige dichterische Bedeutung dem deutschen Publikum allmählich aus dem Bewußtsein schwand; setzten doch die romantisch Gesinnten ihm Ludwig Tieck gleich! Da war es das Erscheinen des Ersten Teils des „Faust" (1808), das den Dichter mit einem Schlage über alle Konkurrenz hinaushob.

Goethe, der „Dichter des Faust!" Unter diesem Titel ist er in die Weltgeschichte eingegangen; unter diesem Titel ist er schon bei Lebzeiten eine monumentale Gestalt geworden. Das Urteil, daß der Erste Teil des „Faust" das größte Dichtwerk der Neuzeit sei, hat sich verhältnismäßig rasch durchgesetzt, und in ihm stimmten die letzten Vertreter der früheren, vorklassischen Zeit, wie Wieland, mit der jüngsten, romantisch erzogenen Generation überein. Goethe konnte noch die volle Wirkung dieses Urteils bei Lebzeiten empfinden. Wie zu einem Patriarchen der Poesie wallfahrtete man zu ihm, nicht nur aus allen Teilen Deutschlands, von allen Enden der Welt. Den jungen Grillparzer rührte es zu Tränen, daß er dem Manne die Hand reichen durfte, der ihm in der Ferne als Verkör-

perung der deutschen Poesie fast eine mythische Gestalt gewesen war. Lord Byron, der nicht an einem Uebermaß von Pietät krankte, verkündete Goethe als seinen „literarischen Lehnsherrn", und von der Einsamkeit seines schottischen Landsitzes wirkte Carlyle als sein Priester; in Frankreich stellte sich die junge Schriftstellergruppe, die sich um die Zeitschrift »Le Globe« scharte, unter sein Banner; in Italien sah Alessandro Manzoni in ihm den Schutzherrn bei seinem Kampf gegen den verknöcherten Klassizismus. Die jungaufstrebenden slavischen Literaturen erblickten in Goethe die große poetische Gestalt der Gegenwart, die ihnen als Feuersäule vorleuchtete. —

Aber in Deutschland selbst machte sich schon in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts wieder eine merkliche Entfremdung, ja mehr und mehr eine entschiedene Opposition geltend. Sie ging aus von dem leidenschaftlich entwickelten politischen und kirchlichen Parteileben, das in der unbefriedigenden Periode, die auf den Wiener Kongreß gefolgt war, sich in Deutschland entwickelte, und welches sich auf die Literatur übertrug. An den Nachwirkungen der damals sich herausbildenden Urteile über Goethe müssen wir noch heute leiden, und eine genauere Betrachtung ist noch von unmittelbar praktischem Wert. Ich will nicht eingehen auf den Anteil, den auch Neid und Mißgunst des jungen deutschen Dichtergeschlechts an den feindseligen Urteilen hatte. Goethe hatte weder für die weltschmerzliche Poesie Heines noch für die politische Tendenzdichtung der verschiedenen Parteien Sympathie; er zeigte offen, daß die junge Literatur des Auslandes ihn oftmals mehr anziehe als die deutsche, — und es ist wenn auch nicht zu loben, doch nicht zu verwundern, daß ihm die junge Generation mit der angenommenen Geringschätzung des „kalten Kunstgreises" antwortete. Wir aber wollen hier nur auf jene tiefer in der Entwickelung Deutschlands begründeten Entfremdungspunkte eingehen. Die fortschrittlich, ja radikal gesinnte Opposition erklärte Goethe für reaktionär, für einen „Fürstenknecht"; die nach politischer Größe Deutschlands strebenden patriotischen Idealisten erklärten ihn für politisch indifferent und verständnislos und deshalb für ein Hemmnis der Entwickelung Deutschlands, die neuerwachte protestantische Orthodoxie

(von der katholischen zu schweigen) erklärte ihn für unchristlich und darum für gefährlich.

Wie stand es mit dem ersten Vorwurf? Konnte die damalige Reaktionspartei Goethe als einen der ihrigen in Anspruch nehmen? War es notwendig, daß die Verfechter des Fortschritts, „das junge Deutschland", sich von ihm wie von einer vertrockneten Mumie abwandten? Keines von beiden. Seit den ersten Zeiten seiner Ministerschaft hat sich Goethe als ein Freund des Volkes bekannt, als ein Feind der Ausbeutung der niederen Klasse der Menschen, „die gewiß Gott die wohlgefälligste" ist, durch die oberen. Freilich aber erhoffte er keine Besserung durch gewaltsamen Umsturz, eine Anschauung, in der ihn die französische Revolution noch bestärkt hatte. Seiner ganzen Anlage nach war er ein Freund der „aufgeklärten Monarchie", der Monarchie Friedrichs des Großen, und diese Anschauung befestigte sich durch das lebenslange Zusammenwirken mit seinem fürstlichen Freunde Karl August. Der Liberalismus der Zeit aber hatte gerade sein Hauptgewicht auf das Erstreben des parlamentarischen Regimes gelegt; ihm war die Form wichtiger als die Sache; er fragte weniger danach, ob jemand ein Volksfreund sei, als danach, ob er Freund einer bestimmten Verfassung sei. So wurde Goethe, obgleich entschiedener Vorkämpfer fortschreitender Entwickelung, ein Stein des Anstoßes für die liberale Parteimacht. Er umgekehrt, der der Herrschaft der Majorität mit unverhohlenem Mißtrauen gegenüberstand, sah in jener Feindschaft nur den Ausdruck des Mißvergnügens darüber, daß er sich nicht den Schlagworten der liberalen Parteidoktrin fügte, und legte seinen Gegnern ironisch das Epigramm in den Mund:

„Verstanden hat er vieles recht,
Doch sollt' er anders wollen!
Warum blieb er ein Fürstenknecht?
Hätt' unser Knecht sein sollen!"

Der zweite Vorwurf, den wir anführten, ist schwerer wiegend, weil er mehr auf Tatsachen beruht; es handelt sich aber darum, wie man diese Tatsachen wertet und schätzt. Politische Größe war nicht das Ideal, das Goethe vorschwebte; sie war auch nicht das Ziel,

das er in erster Linie für sein tief und wahrhaft geliebtes deutsches Volk erstrebte. Ihm lag in erster Linie der Fortschritt der Kultur, d. h. in seinem Sinne die Entfaltung der menschlichen Kräfte nach jeder Richtung, am Herzen. Der Staat hatte für ihn nur Wert, indem er dieser Entfaltung Schutz verlieh und auf seiner höchsten Stufe sie auch beförderte. Für Deutschland erachtete er wohl eine größere Geschlossenheit und Einheitlichkeit für wünschenswert als sie der traurige Deutsche Bund gewährte. Aber das begeisterte Sehnen nach Erneuen der deutschen Kaiserherrlichkeit lag ihm gänzlich fern. Und die Steigerung des nationalen Bewußtseins, die zur Ueberhebung oder zu feindseliger Stellung gegenüber fremden Völkern führt, war ihm Ausdruck einer niederen Kulturstufe. Er empfahl, daß man das Besondere der einzelnen Menschen und Völkerschaften auf sich beruhen lasse, an der Ueberzeugung jedoch festhalte, daß das wahrhafte Verdienstliche sich dadurch auszeichne, daß es der ganzen Menschheit angehöre.

Die Vorwürfe, die sich um dieser Gesinnung willen gegen Goethe erhoben, sind am wirksamsten vielleicht von Gervinus in seiner Literaturgeschichte formuliert worden. Er verkündigte, im Gegensatz zu seinem Beruf und zu dem eigentlichen Thema seiner Darstellung, die Zeit der schönen Literatur sei vorüber und eine Periode rein politischer Bestrebungen angebrochen. Nicht Goethe, sondern Shakespeare, den er nach dem Vorgang der Romantiker über alle Dichter erhob, war ihm da der männlich-starke, zur Führung berufene Geist. Man kann, unter dem Druck und Drang der damaligen politischen Verhältnisse, dieses Mißurteil begreiflich finden; beklagenswert aber war es doch in hohem Maße. Zunächst wurde dabei gänzlich übersehen, welche Bedeutung gerade auch für den Gewinn nationalen Ansehens und nationalen Selbstgefühls unsere klassische Poesie, insbesondere die Goethes, besaß; es wurde übersehen, welcher ideale, zugleich aber auch reale Reichtum darin geboten war, daß ein von der ganzen Kulturwelt patriarchengleich verehrter Mann ein Deutscher war und inmitten Deutschlands lebte. Es wurde aber zugleich der tiefe geistige Inhalt verkannt, der in Goethes Poesie unabhängig von den wechselnden Forderungen der

Zeit und des Ortes liegt. Das hohe Ideal allgemein menschlicher Kultur, den Glauben an die Würde, an die innere Einheit des Menschentums, glaubte man wie ein abgetragenes Kleid wegwerfen zu dürfen, ja zu müssen.

Man könnte nun vielleicht denken, daß die Parteien, welche sowohl den liberalen als den nationalpolitischen Ideen fernstanden, den von diesen Seiten verketzerten Dichter auf den Schild erhoben hätten; allein auch dies war nicht der Fall. Einerseits war denn doch vieles in Goethes Schriften und sonstigen Aeußerungen zu finden, das den Gedanken, in ihm einen Verfechter beschränkter Reaktion zu sehen, ausschloß, andererseits wirkte hier der kirchliche Standpunkt der konservativen Parteien entschieden mit. Bekanntlich war ja eine sehr entschiedene Rückkehr zu den Formen der lutherischen Rechtgläubigkeit nach den Freiheitskriegen erfolgt, und es war diese kirchlich engherzige Anschauungsweise fest mit der politisch-reaktionären verwachsen. Von dieser Seite nun war das Schlagwort ausgegeben, Goethe sei ein „Heide" und somit ein schlimmer Verlocker und Verführer von dem Pfade christlicher Entwickelung des Staates und Volkes. Wie stand es nun mit diesem Vorwurf? Nicht anders als mit den früheren; es lag ihm etwas Tatsächliches zugrunde, aber in der parteimäßigen Ausprägung und Verzerrung war es unwahr. Goethe, der Verehrer der Antike nicht nur der Form, sondern auch dem Geiste nach, hat sich in pointierter Weise zu Zeiten wohl als Heiden bezeichnet; aber wer daraufhin seine religiösen Anschauungen untersuchen will, der muß auch zugleich die Aussprüche herbeiziehen, in denen er sich als Christen bekennt, zwar nicht im Sinne des Kirchenglaubens, wohl aber im Sinne des Stifters der christlichen Religion selber. Goethe war viel zu wenig Schwärmer, viel zu sehr Verehrer der tatsächlichen geistigen Mächte, als daß er den gewaltigen Fortschritt, den das Christentum in die Welt gebracht, verkannt und speziell auch die Bedeutung der lutherischen Reformation nicht gewertet hätte. Daß die sittliche Hoheit der Evangelien nicht übertroffen werden könne, hat er ausdrücklich bekannt, — und daß wir der Reformation es zu danken haben, fest und frei auf dem Boden eigener Ueberzeugungen stehen zu können, hat er mit En-

thusiasmus ausgesprochen. Und auch für den, der von solchen Aussprüchen nicht Kenntnis hatte, konnte der „Westöstliche Divan“ deutlich bekunden, welchen Wert er monotheistischen Gedanken beilegte, konnten die Hauptwerke seines Alters, die „Wanderjahre Wilhelm Meisters“ und der zweite Teil des „Faust“ genugsam bezeugen, welche hohe Stelle in seinem Geistesleben christliche Ideen einnahmen. Aber dies alles wurde ignoriert; einzelne Aussprüche, besonders aus der Zeit der „Italienischen Reise“, immer von neuem aus ihrem Zusammenhang herausgerissen und beleuchtet, und mit den demokratischen und republikanischen Blättern wetteiferten die Kirchenzeitungen darin, den größten deutschen Geist zu verunglimpfen.

Im allgemeinen galt Goethe als ein Mann, der einige Meisterwerke geschrieben habe, aber in vielem auch sich als dilettantisch und in seiner Lebensführung sich als charakterlos gezeigt habe.

Die Verständnis- und Pietätlosigkeit gegenüber Goethe dauerte bis über das Jahr 1848 hinaus. Goethes 100. Geburtstag, der mitten in das Gewühl der Revolutionsjahre hineinfiel, bedeutet vielleicht den Tiefpunkt in der Schätzung des Dichters. Nur an wenigen Orten, wie in seiner Geburtsstadt, wurde er entsprechend gefeiert; im allgemeinen ließ man ihn gleichgültig vorübergehen. Aber mit dem Abschluß jener wilden Zeit, in den fünfziger Jahren, beginnt die Gestalt langsam emporzutauchen, und die tiefen, großen Augen dieses göttlichen Hauptes leuchten den Deutschen in einem neuen Glanze. Das Gefühl war zum Durchbruch gekommen, daß es etwas besseres und höheres gebe als die Schlagworte der Parteien. Zunächst waren es die Dichter, die das empfanden. Sie warfen das Joch der Tendenzen ab, der radikalen oder der reaktionären, unter dem sie geseufzt hatten; die neue Generation wollte vor allem künstlerisch schaffen und wollte ihre Lebenserkenntnis sich nicht durch die Brille der Tendenzen trüben lassen. Und sie fand in Goethe ihren Führer. Mochte sie sich, wie ein Gottfried Keller es tat, realistischer Darstellung zuwenden, mochte sie wie ein Paul Heyse sich in den Dienst der schönen Form stellen, — überall bekannte sie sich als Schülerin und Nachfolgerin Goethes, der für die Frage jedes nach der Höhe der Kunst

Strebenden eine fördernde Antwort bereit hat und nur verstummt, wenn man ihn über seine Zustimmung zu schematisch ausgeklügelten Formeln inquiriert.

So erfreulich dieses ehrfurchtvolle und sympathetische Aufschauen des jüngeren Dichtergeschlechts auch war, eine größere Bedeutung noch hat doch die veränderte Stellung der Wissenschaft zur Gesamtleistung Goethes gewonnen. Wir haben vorhin Gervinus genannt, dessen literarhistorische Betrachtung zu mißgünstiger Beurteilung Goethes führte; wir könnten hier auch noch den so lange maßgebend gewesenen Theodor Vischer namhaft machen, der seine ganze Aesthetik, so philosophisch er sie auch deduzierte, tatsächlich auf Shakespeare gründete und Goethe einfach an Shakespeare wie an einem feststehenden Modelle maß. Die deutsche Aesthetik hat sich von dieser Einseitigkeit noch nicht vollständig erholen können, und trotz mannigfacher Versuche ist die Bedeutung Goethes für die Theorie der Kunst und speziell der Poesie noch nicht vollkommen zur Geltung gelangt, obgleich ich überzeugt bin, daß die Lösung der die Gegenwart erfüllenden künstlerischen Probleme bei Goethe zu finden ist. Was aber die Aesthetik unserem großen Dichter schuldig blieb, das leistete ihm die mehr und mehr historisch und philologisch sich gestaltende Literaturwissenschaft. Seit 1860 etwa wurde sie eine Macht im deutschen Geistesleben. Und so liebevoll, eingehend und treu, wie sie sich in unseren ganzen literarischen Besitz versenkte, konnte sie nicht anders als die einzigartige Bedeutung Goethes nach den verschiedensten Richtungen hin erkennen. Michael Bernays und Wilhelm Scherer sind die Hauptführer auf diesem Wege gewesen, die dabei freilich auch von den verschiedensten Seiten her Unterstützung erhielten. Wenn früher die Goethe-Forscher und -Verehrer eine „stille Gemeinde" gebildet hatten, die sich besonders um den treuen Sammler der Schriften des jungen Goethe, S. Hirzel, scharte, so pflanzten jetzt auf den verschiedensten Seiten rüstige Mitkämpfer das Goethe-Banner auf, der Jurist Gustav von Loeper, der Kulturhistoriker Viktor Hehn, der Kunsthistoriker Hermann Grimm. Nicht der einzelne konnte das Bild des ganzen Goethe erfassen; aber gerade durch die eindringende Art, mit welcher jeder

einen Teil sich aneignete und durchdrang, wurde allmählich die objektive Würdigung des Ganzen ermöglicht. Wenn Wilhelm Scherer und seine Schule hauptsächlich den jungen Goethe im Sturm und Drang emporhoben, so vertieften sich Grimm und Hehn besonders in den der mittleren Zeit, der sich in Italien zum klassischen Künstler ausgebildet hatte; Loeper erschloß mit tief dringendem Verständnis die Lebensweisheit des zu universeller Weltbetrachtung gereiften Greises.

Wohl führte diese eindringende Forschung, die auch die Kärrnerarbeit unbedeutender Geister nötig hatte, auch manches Kleinliche mit sich, was ein größeres Publikum ermüden und abstoßen mußte; im ganzen aber diente sie doch mit Erfolg ihrem hohen Gesamtziele, und sie hat auch schon eine Reihe zusammenfassender, sowohl biographischer als betrachtender Werke hervorgebracht, die dem geistigen Genuß auch anspruchsvoller Leser dienen können; die Zeit, in der das Werk eines Engländers die beste Biographie Goethes genannt werden durfte, ist längst vorüber.

Die Wirkung, welche diese vertiefte und bereicherte Kenntnis hervorgerufen, zeigt sich uns aufs schlagendste, wohin wir in unserer geistigen Produktion den Blick richten. Wir finden Werke der verschiedensten Art, theologische und philosophische, geschichts- oder naturwissenschaftliche mit Beziehungen auf Goethe, mit Goetheschen Zitaten, besonders reflektierender, das Leben würdigender und beurteilender Art erfüllt. Wir finden, daß fast jeder Schriftsteller gern sich auf Goethes Zeugnis beruft, sei es nun indem er sich als einen Anhänger bekennt, sei es indem er sich als Gegner fühlt, der sich aber doch freut zu konstatieren, daß selbst Goethe, obgleich eigentlich von anderer Grundanschauung aus, doch ebenso wie er selbst geurteilt habe. Der unerschöpfliche Reichtum und die unabsehbare Vielseitigkeit Goethes ermöglicht leicht diese Ausnutzung. Freilich muß der Dichter dann auch wohl zum Eideshelfer für Behauptungen gepreßt werden, die seinen wirklichen Anschauungen durchaus widersprechen. Habe ich doch sogar schon gelesen, daß man Goethe als Gewährsmann gegen die klassische Bildung angeführt hat, ihn, den glühendsten, hingebendsten Verehrer der unvergäng-

lichen Größe antiker Kultur! Auf die verwirrende Fülle von Einzelheiten, die hier hervorzuheben wären, will ich nicht eingehen, — und unsere Aufmerksamkeit nur noch auf zwei Punkte richten, in welchen in letzter Zeit Goethes Name zum Programm und zum Feldruf gemacht worden ist.

Ich meine in erster Linie den Darwinismus, speziell in der Form und Ausprägung, die ihm durch Häckel gegeben worden ist. Häckel hat oftmals sich auf Goethe als einen Gewährsmann berufen, und besonders in seinem letzten vielbesprochenen Werke, „Welträtsel", in welchem er gleichgültig über alle philosophischen Grundlagen hinwegschreitend, alle Probleme, die sich unserem Geist aufdrängen, mit naturwissenschaftlichem Dogmatismus für gelöst erklärt.

Wie steht es mit der Berechtigung zu dieser Anrufung Goethes? Auch hier ist die Antwort nicht mit einem einfachen „Ja" oder „Nein" zu geben.

Gewiß hat Goethe den Drang in sich gefühlt, das Ganze der Natur zu überschauen, sie als Einheit aufzufassen, alle Erscheinungen der Natur, wie Faust es ausspricht, als Brüder zu erkennen. Die Umwandlungen, welche durch inneren Bildungstrieb, wie durch äußere Einflüsse die einzelnen Erscheinungen erleiden, hat er mit eingehendstem Interesse verfolgt. Aber dies Interesse war doch mehr ein formales, ästhetisches, als ein entwicklungsgeschichtliches. Ihm lag daran, ein einheitliches Bildungsprinzip aufzufinden, nach welchem die Erscheinungen organisch gegliedert, zusammenfassend überschaut werden könnten. Nicht aber lag ihm daran, eine Entstehungsgeschichte der organischen Welt zu geben oder gar einen Stammbaum der organischen Wesen aufzustellen. Er betrachtete die Natur wie eine große Künstlerin, die in einer stufenförmigen Folge sich in immer höheren Schöpfungen betätige; aber er leitete nicht diese Schöpfungen real-historisch eine aus der anderen ab. Am allerwenigsten aber war er dazu geneigt, auf Grund naturwissenschaftlicher Beobachtungen und Studien die Probleme des Geisteslebens und der persönlichen Willensbetätigung für gelöst zu halten. Es war ein Grundsatz seiner Betrachtungsweise, daß alles Forschen zuletzt auf ein Unerforschliches führt, vor dem man sich zu bescheiden

habe. Das höchste Glück lag ihm darin, bis zu den Grenzen des Erforschlichen vorzudringen und was darüber hinausliege, „staunend zu verehren". Und so dürfen wir aussprechen, daß unter neuern Naturforschern Dubois-Reymond in seinem „Ignorabimus" mit Goethe mehr übereinstimmt als Häckel in seiner Lösung der Welträtsel.

Noch in einer ganz anderen Richtung haben wir in unserer Zeit den Namen Goethes als ein Panier entfaltet gesehen. Als sich die Freiheit der Kunst, der bildenden wie der redenden, durch engherzige Auffassung und durch geplante äußere Beschränkungen bedroht sah, da scharten sich die Verteidiger jener Freiheit um die Tradition der gewaltigen Autorität Goethes. Taten und tun sie das mit Recht? Soweit nur die Freiheit der Kunst auf ihrem eigenen Gebiet in Betracht kommt, gewiß! Goethe hat es oftmals und mit Leidenschaft ausgesprochen, daß die Kunst von jeder Einwirkung nicht künstlerischer Motive befreit sein müsse; wolle man sie solchen unterordnen, so täte man besser, ihr einen Mühlstein an den Hals zu hängen und sie zu ersäufen, statt sie nach und nach ins Nützlich-Platte absterben zu lassen. Der Künstler sei frei, verkündet er, in der Wahl seines Stoffs; durch die künstlerische Behandlung werde jeder Stoff geadelt, und es sei ein „Majestätsrecht" des Künstlers, einen jeden ergreifen zu dürfen. So darf Goethe mit vollem Recht als ein Schutzherr freier Kunstübung verehrt werden. Wenn man aber aus Anlaß jener Bewegung von manchen Seiten weiter gegangen ist und eine neue Welt- und Lebensanschauung auf rein künstlerischer Grundlage proklamiert hat, wenn man sogar eine rein ästhetisch bedingte Lebensführung an Stelle der sittlichen Pflichterfüllung hat setzen wollen, so hat man kein Recht, sich auf Goethe zu berufen. Goethe war in seiner universellen Geistesentwickelung und Betrachtungsweise weit davon entfernt, das Leben einseitig einer einzigen Beleuchtung zu unterstellen und nach einer einzigen Richtschnur zu messen. Ihm standen die verschiedensten geistigen Mächte, ethische wie staatsbürgerliche, wissenschaftliche wie religiöse vor Augen, — und so hoch die Schätzung auch war, die er der Kunst zollte, so wies er ihr doch nur eine selbständige Stellung neben jenen andern Mächten, nicht über ihnen an. Und niemals war

es seine Meinung, daß auf dem Gebiet des sittlichen Handelns jener Ausspruch Tassos: „Erlaubt ist was gefällt“ an die Stelle des „Erlaubt ist, was sich ziemt“ treten sollte.

Wenn wir aber auch unser Urteil vorsichtig abmessen, — Tatsache ist und bleibt es doch, daß Goethe heute als ein Vorkämpfer geistiger Freiheit und des Fortschritts gefeiert wird, während man vor zwei Menschenaltern in ihm den Freund des Stillstands, der Knechtung des Geistes sah. Welch wunderbarer Wandel! Was würde ein Ludwig Börne dazu sagen, wenn er heute aufstünde, er, der Goethe „eine dürre prosaische Seele, voller Menschenfurcht und Philisterbedenklichkeiten“ nannte? Und wie sollen wir selber uns fassen und uns stellen, wenn dieser Wandel uns zu verwirren, uns das Urteil zu rauben droht?

Hören wir einige Aussprüche, in denen Goethe sich selber beurteilt! „Sinn und Bedeutung meiner Schriften“, bekannte er am Ende seines Lebens, „ist der Triumph des Reinmenschlichen.“ Und „wer meine Schriften und mein ganzes Wesen verstehen gelernt, wird bekennen, daß er eine gewisse innere Freiheit gewonnen.“ — Diese innere Freiheit können freilich nur diejenigen gewinnen, die Goethe nicht in die Fesseln ihrer eigenen Beschränktheit einfangen wollen, die nicht unternehmen wollen, ihre Unfreiheit durch seinen Namen, durch einzelne seiner Aussprüche zu beschönigen und zu schmücken. Jenes Reinmenschliche, und darum so unendlich Weite und Tiefe seiner Schriften wird nur der fassen und genießen können, der sich in Goethe als in eine eigene selbständige Größe zu vertiefen und mit ihr innerlich zu leben unternimmt.

Nicht danach haben wir zu fragen, wie er sich zu unseren Meinungen und Urteilen stellen würde, sondern es gilt ihn und seine Lebensauffassung zu erforschen und zu erkennen und uns dann zu fragen, wie wir uns dazu stellen wollen, was wir uns davon aneignen können. Anhänger im Sinne einer literarischen Schule hat Goethe sich selber niemals gewünscht; er war sogar abweisend gegen solche, die sich unter dieser Devise ihm näherten; aber zu erschauen, zu empfinden, daß das, was er entworfen und ausgeführt hatte, nun in anderen weiter fortwirkte, in ihrem Wesen und Wollen zu neuen

Erscheinungen Anlaß gab, das gewährte ihm die höchste Befriedigung. Gegenüber dem Augenblicke bekannte er die volle Verachtung des Erfolgs zu empfinden; „was aber den wahren Erfolg betrifft, gegen den bin ich nicht im mindesten gleichgültig; vielmehr ist der Glaube an ihn mein Leitstern bei allen meinen Arbeiten." Wir dürfen es sagen, daß dieser Glaube mehr und mehr seine Erfüllung findet, daß die Gestalt Goethes uns immer erhabener und doch lebendiger und verständlicher wird. Wer heute Goethe gegenüber grobe Verständnislosigkeit beweist, setzt damit nur sich selber herab. Wir dürfen hoffen, daß die Zeit nicht ferne ist, in welcher er im geistigen Besitz und Leben unserer Nation die Stellung einnimmt, wie sie unter den Italienern unbestritten Dante als geistiger Heros des Volkes inne hat. Wenn aber das geschieht, so werden wir zugleich uns eines viel reicheren und lebensvolleren Gewinnes erfreuen als jene. Denn Dante, durch einen Zeitraum von 600 Jahren getrennt, ist doch mehr eine unbedingt angestaunte und verehrte Riesengestalt, als eine, die unmittelbar uns Menschen der Gegenwart nahetritt, auf uns einwirkt. Goethe aber ist uns noch nahe und eng verwandt, und je mehr wir in ihn eindringen, desto mehr verwundern wir uns, wie sehr er unserer Zeit anzugehören scheint, weil er eben der seinigen vorauseilte. Dantes Werk gleicht einem gewaltigen gotischen Dom auf steiler Höhe emporragend, zu der man hinaufschaut, die aber zu erklimmen nur wenigen vergönnt ist; Goethes Lebenswerk einem reichgegliederten Bau von feinster rhythmischer Anlage, dessen Ganzes schwer zu überschauen ist, der aber durch viele Pforten Einlaß gewährt, und in dem wir bald in ernsten friedlichen Hallen, bald in heiter lachenden Gärten wandeln dürfen, um immer Neues, Ueberraschendes zu entdecken, und allmählich, von der harmonischen Anlage des Gesamtplanes überwältigt, im Innersten beglückt zu werden. Was Schiller an dem „Wilhelm Meister" gepriesen, das gilt von Goethes gesamtem Lebenswerk: „Ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich wie die Natur, so wirkt es und so steht es da." „Es ist nirgends beschränkt als durch die rein ästhetische Form, und wo die Form darin aufhört, da hängt es mit dem Unendlichen zusammen".

Zu Goethes hundertfünfzigstem Geburtstag.

Festrede.

Deutschland sühnt in diesen Tagen eine fünfzigjährige Schuld. Als im Jahre 1849 sich der Tag zum hundertstenmal jährte, da Deutschlands größter Dichter zur Welt kam, wurde die Gedächtnisfeier mit weit weniger Anteilnahme, mit weit geringerer Begeisterung begangen als der Name Goethe es fordern durfte. Alles war von dem leidenschaftlichen politischen Treiben eingenommen, in dem ein so großer Teil deutscher Geistes- und Willenskraft sich damals erfolglos abarbeitete und dessen einzelne Phasen man in ihrer Bedeutung bei Weitem überschätzte. Politische Leidenschaft, sowohl im besiegten Liberalismus wie in der vordringenden Reaktion, erfüllte alle Welt, und Niemand schwor höher als zur Fahne der „Partei." In diesem Getriebe konnte die Erinnerung Goethes nicht Gestalt gewinnen, des Genius, der selbst sich nie in heftige Tageskämpfe eingelassen, der den Blick stets unerschüttert auf das Dauernde, unverändert Wertvolle gerichtet hielt, der sich davon nicht abziehen lassen wollte, gemäß seinem kurz abweisenden Wort:

„Warum mich keine Zeitung freut?
Ich liebe sie nicht; sie dienen der Zeit."

Um so mehr ist nun jetzt der Anlaß ergriffen worden, um nachzuholen, was vor fünfzig Jahren versäumt wurde. Deutschland hat welthistorische Ereignisse inzwischen erlebt, und sich eine Form des Daseins gegeben, in der es sich befriedigt fühlt und der es Dauer wünscht. Es vermag sich heute mit freiem Herzen und klarem Geist seiner großen geistigen Besitztümer zu freuen, und vor Allem des

Mannes, der seit mehr als einem Jahrhundert in der gesamten Kulturwelt als die höchste Verkörperung deutschen Geisteslebens gefeiert wird.

Einen mächtigen Aufschwung hat in den letzten Jahrzehnten die Verehrung Goethes und das Studium seiner Werke gewonnen. Weimar und Frankfurt sind die Hauptstätten dieser Aeußerungen; aber in allen deutschen Landen wird fortdauernd eine gewaltige Summe geistiger Kraft auf die Erforschung Goethes verwandt. Und das Ausland wetteifert darin mit uns; besonders Frankreich, England, Nordamerika liefert wertvolle Mitarbeit; überhaupt kein Kulturvolk ist daran unbeteiligt.

Die Notwendigkeit, so eindringende Arbeit auf die allseitige Erkenntnis von Goethes Geistesleben zu wenden, ist freilich zum Teil durch die Art und Weise gefordert, wie er selbst sich der Welt gezeigt oder auch verhüllt hat. Wohl kein hervorragender Schriftsteller hat solche Gleichgültigkeit dagegen bewiesen, wie er von der Welt aufgenommen und gewürdigt werde, wohl Keiner hat so wenig danach gestrebt, sich ins rechte Licht zu stellen, durch die Anordnung seiner Schriften den Zugang zu erleichtern und ein Totalbild seines Wesens zu gewähren. Er vollendete seine Werke mit größter künstlerischer Sorgfalt; waren sie aber vollendet, so warf er sie gleichsam auf den Markt, ohne sich um ihr weiteres Schicksal zu bekümmern. Wie er vom Publikum seiner Zeit dachte, hat er selbst in der Frage und Antwort ausgesprochen:

„Warum erklärst du's nicht? und läßt sie gehn"?
„Geht's mich denn an, wenn sie mich nicht verstehn!"

Aber auf die dauernde Wirkung seines Schaffens vertraute er um so mehr: wer der Nachwelt gefallen wolle, sprach er aus, dürfe nicht der Mitwelt zu Gefallen leben. Und selbst Liebesgedichten, den Erzeugnissen froher, rasch verrauschter Stunden, gab er den Wunsch mit:

„Allem ist die Zeit verderblich,
Sie erhalten sich allein;
Jede Zeile soll unsterblich,
Ewig wie die Liebe sein!"

Wer so über die Gegenwart hinausblickte, der lebte natürlich zugleich auch in der Vergangenheit; der betrachtete überhaupt die Welt und ihre Entwicklung unter dem Gesichtspunkt einer großen Einheit, in der die winzige Spanne, die er selber durchlebte, nur von untergeordneter Bedeutung war. In diesem Sinne war Goethe vor allem die Betrachtung der Natur ein hohes Anliegen und hoher Genuß. In dem fortwährenden Leben, Vergehen, Neu-Sicherzeugen der Natur sah er jene große, im Kern unüberwindliche, nur in Erscheinungsformen wechselnde, ewige Kraft, in der er sich selber als mitwirkend fühlte. „Natur", ruft er aus, „sie schafft ewig neue Gestalten; was da ist, war noch nie, was war, kommt nicht wieder, alles ist neu, und doch immer das Alte . . . . Sie baut immer und zerstört immer, und ihre Werkstätte ist unzugänglich!" Trotz dieser letzten Worte sucht Goethe doch in der Arbeit seines ganzen Lebens in die Tiefen der Natur einzudringen. Seine Tagebücher lassen uns erkennen, mit welch unermüdlichem Eifer er sich den Naturstudien hingegeben hat. Unter der unendlichen Fülle der Beschäftigungen Goethes ist die Naturforschung die, die er am konsequentesten betrieben hat, und die ihm am meisten unentbehrlich war. Der dichterischen Tätigkeit gab er sich nur in gewissen günstigen Stimmungen hin, wenn die poetische Ader ihm voll und leicht strömte; die Beschäftigung mit der Natur begleitete ihn von einem Tage zum andern. Von den anorganischen Grundlagen des Lebens ging sie aus; mineralogische und geologische Untersuchungen waren ihm eine notwendige Würze jeder Reise. Sie erhob sich zum vergleichenden Studium der Pflanzenformen, ihres einheitlichen Ursprungs und ihrer Umbildungen, endlich zur vergleichend anatomischen Betrachtung der Tierwelt, um überall nach den großen, unveränderlichen Gesetzen zu suchen, die in der Fülle der Einzelerscheinungen zutage treten. Sie drang über die Schranke unseres Erdballs hinaus in seinen Studien über die Licht- und Farbenerscheinungen und in seinen meteorologischen Betrachtungen, und fand ihre letzte Befriedigung im Anschauen des gestirnten Himmels. Mit begeistertem Empfinden alle Einzeleindrücke zusammenfassend, ruft der Dichter aus:

Wenn im Unendlichen Dasselbe,
Sich wiederholend, ewig fließt,
Das tausendfältige Gewölbe
Sich kräftig in einander schließt,
Strömt Lebenslust aus allen Dingen,
Dem kleinsten wie dem größten Stern,
Und alles Drängen, alles Ringen
Ist ewige Ruh' in Gott dem Herrn."

Auf der Grundlage dieser Naturbetrachtung erhob sich nun seine Erkenntnis und Würdigung der Menschheit, ihrer Entwicklung, ihres Werdens und Vergehens, ihrer allmählichen Steigerung, bis zur Entfaltung aller von der Natur in sie gelegten Kräfte. Aber wenn Goethes Natursinn sich in immer gleicher Weise kund gibt, so hat seine Stellung zur menschlichen Gesellschaft sich in wechselnden Phasen entwickelt, und sein eigenes Leben hat dadurch in seinen verschiedenen Zeiten ein durchaus verschiedenes Gepräge erhalten. Wir sehen ihn in seiner Jugend naturkräftig der Gegenwart leben, in seinem Mannesalter sich mit bewußtem Wollen der Vergangenheit zuwenden, als Greis mit seherischer Ahnung in die Zukunft schauen.

Mit welch' gewaltigem Feuer hat sich der junge Goethe in die Bewegung gestürzt, welche als „Sturm und Drang" seine literarischen Zeitgenossen mit sich riß! In jener Bewegung, die im gesellschaftlichen Leben wie im künstlerischen Schaffen gegen alles drückende Formelwesen sich aufbäumte, konnte er die ganze Gewalt seines Genius, die ganze Schaffenskraft rückhaltlos betätigen. Er lebte im Gefühl, einem glücklichen, einem schönen Zeitalter anzugehören, und von der Anerkennung, der gleichen Gesinnung seiner Zeitgenossen getragen zu sein. Die jungen Schriftsteller, wie Lenz, Klinger, Stolberg, scharten sich um ihn, ältere, wie Lavater oder Herder, sahen in ihm die hoffnungsvolle Kraft, von der nicht zu Berechnendes erwartet werden müsse. Ein überscharfer Kritiker, wie Merck, sah in Goethe doch die Genialität, die in ihren höchsten Aeußerungen aller Kritik entwachsen sei. Freilich — wenn wir jetzt zurückblicken, wie wenig Dauer haben diese Verhältnisse gehabt, in deren Gegenwart damals der junge Dichter schwelgte! Wie

schnell entwuchs er der Umgebung, wie weit blieb sie hinter ihm zurück! Aber wozu brauchte er auch die Umgebung! Er hatte ja die ganze Welt für sich. Mit seinem „Götz von Berlichingen“ hatte er Deutschland erobert, mit „Werthers Leiden“ eroberte er tatsächlich die Welt. In alle Erdteile drang dies Buch, das selbst ein Napoleon noch immer von Neuem gelesen hat. Die Gegenwart, die ihm so huldigte, mußte wohl den jungen Dichter mit sich reißen. So war denn auch sein Auftreten: kühn, siegesgewiß, lebens- und liedesfroh, aber nicht bedrückend für die Umgebung, sondern erfrischend und erhebend, weil die Dankbarkeit für das glückliche Schicksalslos überall hin von ihm ausstrahlte. Ueberreich sind die Zeugnisse für den überwältigenden Eindruck seines Wesens: „Vom Wirbel bis zur Zehe Genie, Kraft und Stärke, ein Herz voll Gefühl, ein Geist voll Feuer mit Adlerflügeln.“ Eine wunderbare Charakteristik hat mit neidloser Freude der bedeutend ältere Wieland in glänzenden Versen gegeben; er schildert den Dichter als Improvisator:

O welche Geschichten, welche Szenen
Ließ er vor unsern Augen erstehn!
Wir wähnten nicht zu hören, zu sehn —
Wir sahn! Wer malt wie er so schön
Und immer ohne zu verschönen? . . . .
Doch wie? was sag' ich malen? Er schafft
Mit wahrer innerer Schöpfungskraft
Erschafft er Menschen, sie atmen, sie leben,
In ihren innersten Fasern ist Leben.

. . . . Wie flogen die Stunden
Durch unseres Zauberers Kunst vorbei,
Und wenn wir dachten, wir hättens gefunden
Und was er sei nun ganz empfunden,
Wie ward er auf einmal wieder neu!
Entschlüpfte plötzlich dem satten Blick
Und kam in andrer Gestalt zurück,
Ließ neue Reize sich vor uns entfalten,
Und jede der tausendfachen Gestalten
So ungezwungen, so völlig sein,
Man mußte sie für die wahre halten.
Nahm unsere Herzen in jeder ein —

Schien selber nichts davon zu sehen,
Und wie er immer glänzend und groß,
Rings um sich Wärme und Licht ergoß,
Sich nur um seine Achse zu drehen."

Es war schon in Weimar, daß Wieland diesen gewaltigen Eindruck von Goethe empfing. In anderem Sinne wie in der Vaterstadt lebt Goethe auch hier zuerst der Gegenwart. Aus dem bloß literarischen Leben, von der schließlich zum Uebermaß angespannten geistigen Produktivität ist er gern dem freundschaftlichen Ruf des Herzogs nach der kleinen Residenzstadt gefolgt, und läßt gerne hier ganz andere Bilder des Lebens auf sich einwirken, seine Weltkenntnis erweitern. Aber es bleibt nicht beim Beobachten; die Zuneigung Carl Augusts weiß den Dichter allmählich auch selbst für die tätige Mitwirkung zu gewinnen. Aus dem genialen Gast des Herzogs wird allmählich dessen gewissenhafter Diener, der sich nur durch den kühnen Idealismus seiner Grundsätze von den gewohnheitsmäßig die Geschäfte führenden Beamten unterscheidet. Alle Zweige der Verwaltung des kleinen Landes lernt er kennen; in allen will er die humanen Ideen des Zeitalters der Aufklärung zur Geltung bringen. Den Herzog selbst will er von allem weit und hoch strebenden Ehrgeiz abziehen und nur auf die gewissenhafteste Sorgfalt für das Wohl aller, vor allem der niedrigsten seiner Untertanen einschränken. Obgleich durchaus nicht völlig einverstanden, stellt der Herzog ihn endlich an die Spitze der Verwaltung, und vier Jahre lang leitet der Dichter in wahrer Sisyphusarbeit die Geschäfte des Landes, nach Idealen, die er selbst mehr und mehr für unerfüllbar erkennt. Er fühlt, daß er sich einem Beruf aufopfert, in dem niemals das wirkliche Ziel seines Lebens gefunden werden kann.

Aber unter diesen ihn drückenden Verhältnissen reift nun auch der entscheidendste Entschluß seines Lebens. Er erkennt, daß er sich selbst und sein Schaffen nie wird zu der Höhe steigern können, die ihm selber vorschwebt, so lange er mit dem Strom des literarischen oder des politischen Lebens geht; er fühlt, daß er sich ganz und gar von der Umgebung losreißen, sich ganz und gar auf

seine eigenen Füße stellen muß. Und das tut er mit seiner plötzlichen Reise nach Italien, die fast wie eine Flucht ins Werk gesetzt wird und dann sich zu einem anderthalbjährigen Aufenthalt ausdehnt. Und von diesem Zeitpunkt an wendet er seinen Blick von der Gegenwart ab, und richtet ihn absichtlich und konsequent auf die Vergangenheit. Es ist das klassische Altertum, das er vor allem in Italien sucht, in dem er heimisch werden will, in dem er jetzt die ihm gemäße Form der Menschheitsentwicklung findet. Was bedeutet das, und wie erklärt es sich? Goethe war doch sicherlich nicht zur Versenkung in gelehrte historische oder philologische Studien geschaffen. Selbstzweck waren solche Studien für ihn nicht. Es war vor allem der Drang, sich durch diese Vertiefung in das griechische und römische Altertum eine feste Grundlage für die eigene geistige Existenz zu schaffen, einen unverbrüchlich gültigen, unangreifbaren Standpunkt, von dem aus er die wechselnden Erscheinungen des Lebens betrachten und beurteilen konnte. Er entnimmt die Maßstäbe und die Triebfedern seines Handelns dem klassischen Altertum und soviel es möglich, sucht er seiner Umgebung und auch seinem praktischen Wirken, z. B. der Theaterleitung, diesen Stempel aufzuprägen. Eine großartige, stets die entferntesten Geschichtsepochen mit einander verknüpfende Betrachtung entspricht diesem Standpunkt, vor der alle wechselnden Moden des Tages völlig zu Nichts zusammenschrumpfen. Der Aufenthalt in Rom eröffnet ihm zuerst diesen welthistorischen Blick. „Wenn man so eine Existenz ansieht", schreibt er an seine Freunde, „die zweitausend Jahre und darüber alt ist, durch den Wechsel der Zeiten so mannigfaltig und von Grund aus verändert und doch noch derselbe Boden, derselbe Berg, ja oft dieselbe Säule und Mauer, und im Volke noch die Spuren des alten Charakters, so wird man ein Mitgenosse der großen Ratschlüsse des Schicksals" . . . . . „Mir ward bei diesem Umgang das Gefühl, der Begriff, die Anschauung dessen, was man im höchsten Sinne die Gegenwart des klassischen Bodens nennen dürfte. Ich nenne dies die sinnlich geistige Ueberzeugung, daß hier das Große war, ist und sein wird." In dieser Schätzung des Bleibenden, Dauernden,

4*

in dem Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in eins fließen, findet er jetzt seine Befriedigung. Dem gemäß läßt er sich, nach Deutschland zurückgekehrt, von allem Zwang der Anteilnahme an den Geschäften des Tages entlasten; der Herzog gewährt ihm die Freiheit, nur in den Dingen tätig einzugreifen, welche ihm persönlich wertvoll erscheinen. Und Goethe beginnt nun um seine Person in Weimar eine ganze Reihe von Kräften, Einrichtungen, Schöpfungen zu sammeln und zu gruppieren, die diesen Ort zu dem erheben, was er noch heute ist, zur klassischen Stätte Deutschlands. Literatur, Theater, bildende Kunst zieht Goethe in diesen Kreis; sein Hauptmitarbeiter wird Schiller. Die erste Folge dieses Handelns ist eine Entfremdung zwischen ihm und dem Publikum; der Dichter der „Iphigenie und des Tasso" ist nicht mehr populär. Aber das kümmert ihn nicht; er schafft nicht für den Augenblick. Und wenn er in einem Werk, in „Hermann und Dorothea", durch die eigentümliche Verschmelzung von Antikem und Modernem auch eine schnelle, glänzende Wirkung auf das Publikum erreicht hat, so hatte er sie doch durchaus nicht erstrebt. Dabei hatte er seine Zurückziehung von der Tageswelt damals an den größten Ereignissen zu erproben. Die französische Revolution erfüllte auch in Deutschland alle Köpfe und Herzen mit Erregung und Leidenschaft. Goethe wurde von ihr innerlich nicht ergriffen und empfand sie bloß als Störung der organischen Entwicklung.

„Franztum drängt in diesen verworrenen Tagen, wie ehmals
Luthertum es getan, ruhige Bildung zurück."

Und je härter sich die Ereignisse der Außenwelt aufdrängten, desto willenskräftiger schloß er sich in den Kreis seiner ruhigen Bildung ein. Nach der Schlacht bei Jena verfiel Weimar der Plünderung; Goethe geriet selbst in Lebensgefahr; allgemeine Auflösung herrschte rings umher; die Existenz des ganzen Herzogtums war in Frage gestellt. Aber schon acht Tage nach der Schlacht verzeichnet Goethes Tagebuch: „Verschiedene Aufsätze geschrieben", und drei Tage später ist er schon wieder mit der Durchsicht der neuen Ausgabe seiner Werke beschäftigt. Im weiteren Verlauf dieser Zeit ward seine Beschäftigung mit dem klassischen Altertum

weniger eifrig, aber nur weil ihn noch ferner Liegendes angezogen hatte; er wandte sich jetzt der orientalischen, vor allem der arabischen und persischen Dichtung und Weltanschauung zu. Und als sich die Schwierigkeit und Peinlichkeit der Lage immer mehr steigert, im Jahre 1813, als Sachsen-Weimar noch als Rheinbundstaat auf seiten Napoleons stand, während die allgemeinen Sympathien sich schon zu den Verbündeten hinneigten, da war ihm in diesen Konflikten die Versenkung in jene orientalische Sphäre das kostbarste Heilmittel zur Erhaltung seiner Geistes- und Seelenruhe.

Erst nachdem die Wirren der Zeit ihren Abschluß gefunden hatten, sehen wir Goethe wieder hervortreten, und zwar nun wieder mit voller Teilnahme, mit vollem Interesse an der Entwicklung und den Fortschritten des neuen Jahrhunderts. Das Festspiel „Des Epimenides Erwachen", mit dem er die Befreiung Deutschlands feiert, bezeichnet darin den Umschwung. Wie Epimenides wendet er sich erwachend wieder der Wirklichkeit zu; aber auch wie dieser konnte er von sich sagen:

„Nun aber soll mein Geist entbrennen,
In ferne Zeiten auszuschaun".

Daß die Art und Weise der Befreiung zu einem bedrückenden Uebergewicht Rußlands in Deutschland führen werde, sah er sorgenvoll voraus. Und diejenigen irrten, die da meinten, Goethe werde sich jetzt dem Parteileben, das sogleich nach den Befreiungskriegen lebhaft erwachte, hingeben. Der ins Greisenalter getretene Dichter wurde jetzt zum Seher, der mit weiterem Blick, mit klarerer Voraussicht die Dinge überschaute als die Zeitgenossen, und der deshalb sich keinem Schlagworte fügen, auch jetzt nicht in die Kämpfe des Tages eingreifen konnte. Er lebte nun, da er die Keime der neuen Zeit erkannt hatte, in der Zukunft. Manche Anfeindung hatte er auch jetzt wegen dieser vornehmen Stellung zu erdulden; im ganzen aber wurde sie ehrfurchtsvoll respektiert. Goethe hatte sich wenige Jahre zuvor durch die Veröffentlichung des ersten Teils des Faust, wo er es gewagt, die höchsten Probleme aufzuwerfen, deren Lösung nun die Welt mit Spannung von ihm erwartete, ein Ansehen errungen, das schlechthin unvergleichlich war. Nicht nur in Deutsch-

land, sondern unter allen Kulturvölkern feierte man ihn als den „Patriarchen" der Dichtung, der Literatur überhaupt. Er selbst sah darin ein Unterpfand der künftig immer mehr zu erreichenden geistigen Einheit der Literatur aller Kulturvölker, die er als die Weltliteratur bezeichnete. Im übrigen war er sich freilich dessen völlig bewußt, daß das neunzehnte Jahrhundert kein literarisches sein werde. Scharf erkannte er schon aus den ersten Anzeichen den großen Gegensatz zwischen dem geistig gerichteten achtzehnten und dem praktisch gerichteten neunzehnten Jahrhundert. Die weltumwälzende Bedeutung der neuen Erfindungen erkannte er, als sie kaum noch gelungen waren. „Reichtum und Schnelligkeit", schrieb er schon 1825, „ist was die Welt bewundert und wonach jeder strebt. Eisenbahnen, Dampfschiffe und alle möglichen Fazilitäten der Kommunikation sind es, worauf die gebildete Welt ausgeht . . . . . Junge Leute werden viel zu früh aufgeregt und dann im Zeitstrudel fortgerissen . . . . alles ist jetzt ultra . . . . alles transzendiert unaufhaltsam . . . von reiner Einfalt kann die Rede nicht sein . . ." Und daß der Einzelne sich in diesem verwirrenden Getriebe der Konkurrenz meist nicht mehr mit eigener Kraft werde erhalten können, daß neue soziale Gebilde und Genossenschaften nötig sein würden, in denen Jeder seine Stelle finden könne, sah er klar voraus. Sein letzter Roman „Wilhelm Meisters Wanderjahre" ist im wesentlichen eine phantasievolle, aber doch sehr ernst gemeinte Darstellung der sozialen Verbände und Gesetze, welche die Zukunft fordern würde. Daß ihm, dem Sohn des achtzehnten Jahrhunderts, diese neue Zeit sympathisch gewesen sei, wird man nicht verlangen dürfen. Aber das wirklich Große und Bedeutende verfolgte er mit lebhaftem Interesse. Hatte er doch selbst den Wunsch ausgesprochen, so lange zu leben, bis er einen Kanal zwischen Donau und Rhein, einen Kanal durch die Landenge von Suez und einen durch den Isthmus von Panama vollendet gesehen hätte; der erste sei eine Sache Deutschlands, der zweite eine Sache Englands, der dritte eine Sache Nordamerikas. Um dieser drei großen Dinge willen, meinte der Achtzigjährige scherzend, lohne es sich schon, „noch einige fünfzig Jahre auf der Erde auszuhalten"!

Und mit nicht minderer Klarheit beurteilte er auch die zukünftige politische Gestaltung Deutschlands, die damals soviel heiße Meinungskämpfe, Befürchtungen und Wünsche erregte. „Mir ist nicht bange", sprach er sich aus, „daß Deutschland nicht eins werde, unsere guten Chausseen und künftigen Eisenbahnen werden schon das Ihrige tun. Vor allem aber sei es eins in Liebe untereinander! und immer sei es eins gegen den auswärtigen Feind. Es sei ferner eins in Maß und Gewicht, in Handel und Wandel! Wenn man aber denkt, die Einheit Deutschlands bestehe darin, daß das sehr große Reich eine einzige große Residenz habe, so ist man im Irrtum. ... Wodurch ist Deutschland groß als durch eine bewundernswürdige Volkskultur, die alle Teile des Reiches gleichmäßig durchdrungen hat? Sind es aber nicht die einzelnen Fürstensitze, von denen sie ausgeht und welche ihre Träger und Pfleger sind?"

So scharf er aber die notwendigen Forderungen der Zukunft erkannte, so fest hielt er doch mit seinem alles umspannenden Blicke an dem ununterbrochenen Zusammenhang der Kultur, an der Wahrung der errungenen Kulturgüter fest. In diesem Sinne sprach er es aus: „Möge das Studium der römischen und griechischen Literatur stets die Basis der höheren Bildung bleiben!" Und ebenso gab er auf dem sittlich-religiösen Gebiet die Erklärung ab: „Mag die geistige Kultur nun immer fortschreiten, mögen die Naturwissenschaften in immer breiterer Ausdehnung und Tiefe wachsen und der menschliche Geist sich erweitern wie er will, — über die Hoheit und sittliche Kultur des Christentums, wie sie in den Evangelien schimmert und leuchtet, wird er nie hinauskommen!"

Die großartige Klarheit und Festigkeit des Greises hat einen gewaltigen Eindruck auf Mit- und Nachwelt hinterlassen. Das Bild des „Olympiers", wie man es gern genannt hat, wie es durch Rauchs Büste klassisch ausgeprägt ist, ist dieser letzten Entwicklungsphase des Dichters entnommen. Mit ihm ist in gleichen Ehren auch das Antlitz des jugendlichen, strahlenden Siegers geblieben, auch dies von der bildenden Kunst prachtvoll aufbewahrt, am schönsten wohl in Trippels Büste, die schon oft mit den Bildnissen des Phöbus Apollo verglichen worden ist. Am wenigsten ist das Bild

der Mannesjahre, jener Zeit strenger Zurückhaltung, lebendig und plastisch anschaulich geworden. Um so mehr aber lebt der Dichter in den Werken dieser Periode fort, Werken höchster Vollendung, die er im Zusammenwirken mit Schiller gedichtet, vor allem in der entscheidenden Schaffenstätigkeit am „Faust."

Für unsere Betrachtung heute fließen jene einzelnen Epochen zusammen in dem Totaleindruck einer gewaltigen Persönlichkeit, deren Sinn stets auf das Große und dauernd Wertvolle gerichtet war und sich damit über die Wellen des Zeitlaufs erhob.

„Sprich, wie du dich immer und immer erneust!"
„Kannst's auch, wenn du immer am Großen dich freust!'
Das Große bleibt frisch, erwärmend, belebend;
Im Kleinlichen fröstelt der Kleinliche bebend."

Und gerade für unsere in den angespannten Forderungen des Augenblicks jeden Einzelnen abmattende, überwältigende Zeit ist ein wunderkräftiges Heilmittel geboten in der Vertiefung in den Geist dieser in sich selbst ruhenden genialen Persönlichkeit. Unser alltägliches Leben gleicht einem mühsamen, steinigen Pfade, der zwischen zwei hohen Mauern hinläuft und weder Ausblick noch Umblick darbietet. Wohl hoffen wir allmählich zu einem erwünschten Ziel vorzuschreiten; aber bisweilen ist es uns auch, als führten uns die Mauern labyrinthisch an Orte zurück, an denen wir schon gestanden. Aber an Tagen, die uns zur Feier des Großen aufrufen, da ist es uns, als ob sich die Mauern spalteten und freier Fernblick sich auftäte. Und heute — blicken wir in weite, sonnendurchflutete Hallen, in denen die freien und edlen Gestalten Goethischer Dichtung sich leicht und heiter bewegen oder siegreich und herrschend thronen.

Aber nicht auf einen Tag soll sich dieser Eindruck beschränken. Goethe selbst hat einmal geäußert: „Der Mensch mache sich nur irgend eine würdige Gewohnheit zu eigen, an der er sich die Lust in heitern Tagen erhöhen und die Kraft in trüben Tagen aufrichten kann. Er gewöhne sich z. B. täglich in der Bibel oder im Homer zu lesen oder schöne Bilder zu schauen oder gute Musik zu hören." Wir dürfen hinzufügen, er gewöhne sich, täglich in Goethes Werken

zu lesen. Die schönste Form, in der die Nachwelt den Dichter ehren kann, ist die tatsächliche Vertrautheit mit seinen Werken. Die schönste Wirkung eines Festes wie es Deutschland jetzt begeht, würde die immer wachsende Kenntnis von Goethes Lebenswerk sein. Ja, möge sich an ihm erfüllen, was er einst dem dahingegangenen Schiller nachgerufen hat:

Schon längst verbreitet sich in ganzen Scharen
Das Herrlichste, was ihm allein gehört.
Es glänzt uns vor, wie ein Komet entschwindend,
Unendlich Licht mit seinem Licht verbindend.

Goethe und die Renaissance.

Vortrag, gehalten auf dem Internationalen historischen Kongreß in Rom.

Die Stellung Goethes inmitten der literarischen und geistigen Bewegung der Neuzeit ist eine so bedeutungsvolle, daß sein Verhalten zu den einzelnen großen geistigen Mächten zur Geschichte dieser Mächte selber gehört. Wenn ich nun sein Verhältnis zur Renaissance untersuchen will, so habe ich hierbei nicht nur die große Kulturbewegung im Auge, die im 15. und im Anfang des 16. Jahrhunderts sich vollzog, sondern auch die aus dieser Bewegung hervorgegangenen geistigen und künstlerischen Anschauungsweisen, welche in den einzelnen Ländern zwar verschieden ausgebildet, im ganzen aber doch einheitlich die Literatur und Kunst Europas bis ins 18. Jahrhundert beherrscht haben, worauf sie dann durch die eigenartigen nationalen und später romantischen Strömungen verdrängt wurden. Das Gemeinsame dieser Renaissanceliteratur und -Kunst ist bekanntlich die Zurückführung aller geistigen und künstlerischen Werte auf die Antike, der Glaube, selbst von der Antike beständig noch zu leben und in ihrem Sinn weiter zu schaffen, wobei natürlich der wirkliche Einfluß des klassischen Altertums von sehr wechselnder Stärke war, bisweilen ein lebendiger und machtvoller, bisweilen ein schwächlicher und konventioneller, bisweilen auch nur ein eingebildeter.

Die Universalität Goetheschen Geistes hat ihn mit den verschiedensten Zweigen dieser Renaissanceliteratur und Kunst in nähere oder fernere Berührung treten lassen, und eine Reihe seiner eigenen Werke kann in diesem Sinn selbst noch der Renaissanceliteratur zugerechnet werden. Aber seine innere Stellung, die wesent-

liche Verwandtschaft zwischen ihm und jener gewaltigen Strömung ist trotzdem oft verkannt worden. Gerade in neuester Zeit, wo überall das Interesse für volkstümliche, für national und lokalgefärbte Kunst lebendig geworden ist, hat man oft den Dichter des Götz von Berlichingen in einseitiger Weise als einen Vorkämpfer dieser Kunst hinstellen wollen, und hat ihn, wo er sich im Sinne der überlieferten Renaissancekunst aussprach, und wo er in ihr verwandter Art schuf, eines Abfalls von sich selbst, eines Rückschritts beschuldigen wollen. Aber für eine objektive Betrachtung ergibt sich im Gegenteil, daß Goethe durch Anlage und durch die Bildungseinflüsse seiner Jugend dazu geführt wurde, sich bewußt und unbewußt auf die Seite der Renaissanceüberlieferung zu stellen, daß es nur eine kurze Episode von fünf Jahren ist, in denen er sich ihr gegenüber revolutionär verhält. Es sind bekanntlich die in Straßburg und Frankfurt zugebrachten Jahre von 1770—1775, da er sich für Hans Sachs und Erwin von Steinbach begeistert, da er Götz und Werther dichtet und den Faust konzipiert. Er wird hier teils durch die Rousseausche Empfindungsweise der Zeit teils durch Herders Einfluß bestimmt, zugleich aber getrieben durch den Drang der revolutionär gestimmten eigenen Seele, die sich in einem entscheidenden Entwicklungsstadium über alle ererbten und überlieferten Schranken hinwegsetzen will. Aber auch während dieser Sturm- und Drangperiode bleibt die unbedingte Verehrung des Griechentums unangetastet, und noch in den siebziger Jahren des Jahrhunderts wird auch Gefühl der Verwandtschaft mit der Renaissancekultur wieder lebendig, um dann in der italienischen Reise sich mit alles besiegender Kraft durchzusetzen.

Da Goethe die Renaissance durchaus als Erneuerung des klassischen Altertums auffaßte, so ist es unumgänglich, Ihnen, wenn auch nur durch ein schnell geworfenes Streiflicht, zu zeigen, welch hohe Stellung in seiner Betrachtung vor allem das griechische Altertum einnahm. Er fand in ihm die Bewährung gesunder menschlicher Lebenskraft und Lebensentfaltung; in den Aeußerungen des griechischen Geistes bewunderte er die „Gesundheit des Moments", und so konnte er sich zu dem Wort versteigen: „Wenn wir uns dem

Altertum gegenüberstellen, und es ernstlich in der Absicht anschauen uns daran zu bilden, so gewinnen wir die Empfindung als ob wir erst eigentlich zu Menschen würden. Die Klarheit der Ansicht, die Heiterkeit der Aufnahme, die Leichtigkeit der Mitteilung, das ist was uns entzückt; und wenn wir nun behaupten, dieses alles finden wir in den echten griechischen Werken, und zwar geleistet am edelsten Stoff, am würdigsten Gehalt, mit sicherer und vollendeter Ausführung, so wird man uns verstehen, wenn wir immer von dort ausgehen und immer dort hinweisen. Jeder sei auf seine Art ein Grieche, aber er sei's". Und die kanonische Stellung, die er dem Griechentum zuweist, spricht sich aufs klarste in den Worten aus: „Im Bedürfnis von etwas Musterhaftem müssen wir immer zu den alten Griechen zurückkehren, in deren Werken stets der schöne Mensch dargestellt ist. Alles übrige müssen wir nur historisch betrachten und das Gute, soweit es gehen will, uns daraus aneignen". Wir wissen, der weite und freie Geist Goethes nahm die verschiedensten geistigen Schöpfungen mit vollstem Interesse auf; aber sie alle mußten zusehen, wie sie sich rechtfertigten; das Griechische allein brauchte sich nicht zu rechtfertigen; es war ein für allemal legitimiert. Die Bewunderung für das Griechentum übertrug Goethe nun zum Teil auch auf das Römertum, hier weniger durch objektive Erwägung als durch persönliche Sympathie bestimmt. Alles Römische äußert er mit halb ernster, halb scherzhafter Beziehung auf die Lehre von der Seelenwanderung, — ziehe ihn so sehr an, daß er glaube, er habe schon einmal als Römer, etwa unter Kaiser Hadrian, gelebt.

Bei solcher Auffassung und Empfindung ist es naturgemäß, daß ihm das Mittelalter nur als Zeitalter des geistigen Verfalls erscheinen konnte, da „alle wahre reine Bildung in ihrem Fortschreiten für lange Zeit gehemmt worden". In der Geschichte der Farbenlehre, „die sich ihm zu einer Geschichte der menschlichen Geistesarbeit überhaupt erweitert hat, erscheint das Mittelalter schlechtweg als die große Lücke". Es ist hier nicht der Ort festzustellen, inwieweit dieses Urteil ein ungerechtes ist; es handelt sich hier nur um die Tatsache des Goetheschen Urteils.

Wie mußte ihn nun jene Epoche fesseln und erheben, in der durch die Wiedererweckung des Altertums sich der neue Kulturgang der Menschheit entfaltete! Doch gab es zu seiner Zeit noch nicht eine einheitliche Erkenntnis der eigentümlichen Bedingungen und Charakterzüge der Renaissance! Es ist deshalb auch nicht eine auf bestimmte feste Punkte gerichtete Bewunderung, die Goethe dem Zeitalter des Humanismus und der Renaissance entgegenbringt! Und wenn wir ihn in einem kräftigen Verse zwei Koryphäen des Humanismus behaglich rühmen hören:

„Selbst Erasmus ging den Spuren
Deu Moria scherzend nach
Ulrich Hutten mit Obskuren
Derbe Lanzenkiele brach",

so läßt auch dies doch noch nicht auf eingehende Beschäftigung mit ihren Werken schließen. Am wenigsten konnte natürlich ihn jene Literatur anziehen, die sich rein nachahmend gegenüber dem Altertum verhielt, wie es die neulateinische Poesie tat. Nur das selbständig Gewordene, das das klassische Erbe nach eigner Einsicht und eigner Anlage verarbeitete, konnte seine Schätzung gewinnen. Und so sind es besonders die nationalen Literaturen gewesen, die auf dem Grunde der Renaissance sich entwickelten, welche ihm als wertvolle Bestandteile der neueren Kultur im höchsten Sinne erschienen.

Vor Allem gilt dies von der französischen Literatur, deren entscheidender maßgebender Einfluß so lange Zeit als unwidersprechlich galt, dann endlich als unerträglicher Druck empfunden und bekämpft wurde. Goethe, in französischer, literarischer Sphäre aufgewachsen, hat abgesehen von jenen kurzen Sturm- und Drangjahren, diese leidenschaftliche Antipathie nie geteilt. Von Lessings Kampfesstimmung gegenüber dem französischen Theater ist er weit entfernt; es erscheint ihm in seinen Hauptvertretern wie in seiner feststehenden Art verehrungswürdig. Ich will nicht darauf großes Gewicht legen, daß er Moliere im höchsten Sinn bewunderte; denn diese Bewunderung gilt vor Allem der Person, dem großen Kenner und Darsteller der Welt und der Menschen. Aber auf einem ganz

anderen Blatt steht es, wenn er auch Racine hoch verehrt und wenn er dies nicht persönlich, sondern prinzipiell begründet. „Glauben sie mir", äußert er im Alter gegen einen Bewunderer der französischen Romantik, „wünschen wir uns einen neuen Racine, auch mit den Fehlern des alten! Die Meisterwerke der französischen Bühne bleiben Meisterwerke für immer. Ihre Darstellung hat mich selbst in jungen Jahren noch in Frankfurt höchst interessiert, damals faßte ich zuerst den Gedanken, Dramen zu schreiben. Die heutige Schule (die sich an Viktor Hugo anschloß) kann für die Literatur viel tun, allein niemals soviel als die frühere getan hat". Die begeisterte Verehrung Shakespeare's hinderte ihn nicht an diesem Urteil. Shakespeare schätzte er als Individuum, die französischen Dramatiker aber wegen der allgemeingültigen Form, der Tradition, der Schule. So hat er ja auch trotz Schiller's Bedenken Voltaire's Mahomet und Tancred mit der bewußten Absicht, damit für die deutsche Bühne Nutzen zu stiften, übersetzt; er ließ den Mahomet in Weimar selbst aufführen, um dadurch die Schauspieler „zu einem gemessenen Vortrag, zu einer gehaltenen Aktion" zu veranlassen. Und so betrachtete er auch die französische Bühne seiner Zeit im Ganzen mit anerkennendem, in gewissem Sinn mit beneidendem Blick. Als Wilhelm von Humboldt mit seiner gewohnten Objektivität ihm aus Paris eine Schilderung des dortigen Theaterlebens übersandte, nahm er sie in seine „Propyläen" auf, gab ihr aber zugleich den entschieden anerkennenden Charakter durch den einleitenden Satz, jeder Freund des deutschen Theaters werde wohl wünschen, „daß unbeschadet des Originalganges, den wir eingeschlagen haben, die Vorzüge des französischen Theaters auch auf das unserige herübergeleitet werden möchten".

Neben der französischen Literatur war es vorzüglich die italienische, die für Goethe hohe Bedeutung gewann. Außer der Zeit der italienischen Reise ist es besonders das erste Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts gewesen, in welchem er der italienischen Literatur ein eingehendes Studium zuwandte. Er beschäftigte sich mit dem Leben Pietro Aretino's, dem Leo's X, und um sich ganz mit den Lebensformen der italienischen Renaissance bekannt zu

machen, liest er den Cortigiano des Castiglione. Wahrhaft vertraut war er mit Ariost und mit Tasso, „deren jeder uns nach Zeit und Umständen, nach Lage und Empfindung die herrlichsten Augenblicke verliehen, uns beruhigt und entzückt haben". Sein eigenes Tassodrama, das zwar nicht die eigentliche Zeitstimmung wiedergibt, läßt doch genugsam erkennen, wie das „Befreite Jerusalem" dem Deutschen Dichter lebendig war, und gibt zugleich durch den Mund Antonio's eine unübertreffliche Charakteristik des Sängers des „Rasenden Roland". In jener späteren Zeit aber begnügt er sich nicht mit diesen weltbekannten Werken jener Dichter; er liest den „Aminta" des Tasso, eine Dichtung, die nur aus dem Geschmack und dem Empfinden der Renaissancezeit heraus begreiflich ist; er beschäftigt sich mit Ariost's Satiren und Sonetten. Die italienische Sonettendichtung interessierte ihn damals besonders, weil das Sonett durch die Bemühungen der Romantiker zu jener Zeit heimisch gemacht wurde, und er selbst sich, wenn auch nicht allzu eifrig, in seiner Dichtung dieser Form zuwandte. Auch die Gedichte des großen Buonarotti hat er gekannt, und ich glaube eine unmittelbare Einwirkung eines derselben in dem wunderbaren Preisliede, das Epimetheus in der Pandora' der Schönheit widmet, erkennen zu können. Es handelt sich in Beiden um die Verehrung des abstrakten platonisch aufgefaßten Schönheitsideals. Michelangelo dichtet (Madrigal VII):

Per fido esemplo alla mia vocazione
Nel parto mi fu data la bellezza,
Che d'ambo arti m'è lucerna e specchio,
S'altro si pensa, è falsa l'opinione.
Questo sol l'occhio porta su quell'altezza,
Ch'a spinger e scolpir qui m'apparecchio.
S'e giudizzii temerari e sciocchi
Al senso tiran la beltà, che muove
E porta al cielo ogni intelletto sano,
Dal mortale ad divin non vanno gli occhi
Infermi, e fermi sempre pur là, dove
Ascender senza grazia è pensier vano.

Und den Epimetheus läßt Goethe ausrufen:

Der Seligkeit Fülle, die hab' ich empfunden,
Die Schönheit besaß ich, sie hat mich gebunden;
Im Frühlingsgefolge trat herrlich sie an,
Sie erkannt' ich, sie ergriff ich; da war es getan.
Wie Nebel zerstiebte trübsinniger Wahn,
Sie zog mich der Erd' ab, zum Himmel hinan.

Diese ideale Auffassung der Schönheit fand Goethe auch bei Winckelmann; der zu seiner Zeit der Schöpfer eines Neuklassizismus, einer neuen Renaissancebewegung wurde. Hohe persönliche Verehrung widmete er ihm, wie es das eigne ihm gewidmete Buch beweist; das Höchste aber, was er von ihm auszusagen wußte, war, daß er sich selbst ebenbürtig neben die Griechen gestellt habe. „Eine solche antike Natur war in Winckelmann erschienen, die gleich anfangs ihr ungeheures Probestück ablegte, daß sie durch dreißig Jahre Niedrigkeit, Unbehagen und Kummer nicht gebändigt, nicht aus dem Wege gerückt, nicht abgestumpft werden konnte. Hatte er nun im Leben einen wirklich altertümlichen Geist, so blieb er demselben auch in seinen Studien getreu". In geringerem Maß, aber in gleichem Sinne hat Goethe auch den Künstlergenossen Winckelmann's, Raffael Mengs, geschätzt, nicht nur als Maler, sondern auch als Kunsttheoretiker, von dessen Aufstellungen Goethe manches, wenn auch in vertiefender Verarbeitung in seine eigenen Kunstanschauungen herübergenommen hat. Und so war ihm auch in der zeitgenössischen Kunst die an Winckelmann und Mengs genährte, der Antike nachstrebende Richtung, die sympathische und wertvolle, sowohl was den Stoff als was die Form anging." Die Kunst der Alten, betonte er, hat in dem Kreis, den Homer umschließt, sich eine Welt geschaffen, wohin sich jeder ächte moderne Künstler so gern versetzt, wo alle seine Muster, seine höchsten Ziele sich befinden". Und wie er selbst in „Herrmann und Dorothea" Homeride sein wollte, so rief er den Künstlern zu; „Deutsche Bildhauer, es wird euch nicht schaden, nach dem Ruhm der letzten Praxiteliden zu streben".

Wie viel mehr aber mußte ihn bei solcher Betrachtung jene Periode der Kunst anziehen, die nach seiner Auffassung die reinste und wahrste Wiederbelebung der Antike darstellte: die italienische Renaissance.

Nach sorgfältiger Vorbereitung betrat er 1786 das Land seiner Sehnsucht, und der dort gewonnene fesselnde und festhaltende Eindruck der großen italienischen Kunst wirkte sein ganzes Leben hindurch nach. In seinen Zeitschriften „Propyläen" und „Ueber Kunst und Altertum" legte er die Ergebnisse fortdauernder Studien nieder, die ihn dazu führten, allmählich mehr und mehr von dem Studium der späteren eklektischen Künstler hinüberzugehen zu dem der frühern Meister, denen das Verdienst an dem mühevollen Aufsteigen der Kunst zu vollendeter Höhe zukommt. Für die Art wie er die Vereinigung von selbständiger Natur mit der ehrfurchtvollen Erneuerung antiker Tradition wahrzunehmen glaubte und lebendig nachempfand, ist besonders charakteristisch sein Urteil über Andrea Mantegna, dem er eine umfassende Untersuchung gewidmet hat. „Das Ideelle, Höhere zeigt sich in der Anlage, in Wert und Würde des Ganzen; hier offenbart sich der große Sinn, Absicht, Grund und Halt. Dagegen dringt aber auch die Natur mit ursprünglicher Gewaltsamkeit herein, wie der Bergstrom durch alle Zacken des Felsens Wege zu finden weiß. Das Studium der Antike gibt die Gestalt, sodann aber die Natur Gewandtheit und letztes Leben". Mit sicherer Einsicht würdigte er die entscheidende Bedeutung Lionardo da Vinci's: „Wie ihm bei angeborener Kunstfertigkeit die Natur nachzuahmen leicht war, so bemerkte sein Tiefsinn gar bald, daß hinter der äußeren Erscheinung, deren Nachbildung ihm so glücklich gelungen, noch manches Geheimnis verborgen liege, nach dessen Erkenntnis er sich unermüdet bestreben sollte; er suchte daher die Gesetze des organischen Baues". Lionardo's „Musterschule" betonte Goethe vorzüglich, fand dann den „Gipfel" alles Großartigen in Michelangelo; sympathischer aber, mehr seinem eigenen Kunstideal entsprechend war ihm Raffael. In ihm fand er das Griechentum nicht künstlich angeeignet, nicht mühsam erworben, sondern naturhaft wiedergeboren. „Er gräzisiert nirgends, fühlt, denkt und handelt aber durchaus wie ein Grieche. Wir sehen hier das höchste Talent zu ebenso glücklicher Stunde entwickelt als es unter ähnlichen Umständen und Bedingungen zu Perikles' Zeiten geschah". Kein neuer Künstler, urteilt Goethe, habe so rein und vollkommen gedacht

als er und sich so klar ausgesprochen. Und so erhebt er sich bis zu dem Satze unbedingter Selbsthingabe: „Raffael hat wie die Natur jederzeit recht und ebenda am Meisten, wo wir ihn am wenigsten begreifen".

In der Architektur der Renaissance ist Goethe vor Allem nicht müde geworden, den großartigen Totaleindruck der Peterskirche zu rühmen. Von einzelnen Künstlern gehörte seine Bewunderung vor Allem dem Palladio, ein Urteil, das uns, die wir heute in Palladio's Werken die unmittelbare Lebensfülle vermissen, nicht mehr ganz verständlich ist. Aber Goethe, der selbst den Vitruvius „mit wahrer Andacht" las, fand bei dem Vicentiner eine mit klarem und festem Wollen durchgeführte Erneuerung der römischen Architektur. „Palladio war durchaus von der Existenz der Alten durchdrungen und fühlte die Kleinheit und Enge seiner Zeit wie ein großer Mensch, der sich nicht hingeben, sondern das Uebliche soviel als möglich nach seinen edeln Begriffen umbilden will".

Nach den Eindrücken, die dieser flüchtige Ueberblick uns gegeben, wird es nicht überraschen, wenn wir wahrnehmen, daß Goethe auch in seinen eigenen Werken dieser Ehrfurcht vor großer Tradition, diesem Gefühl innerer Verwandtschaft mit den Mächten dieser Tradition oftmals gefolgt ist, so daß von dieser Seite sein Schaffen selbst noch als ein Glied in der fortlaufenden Kette der Renaissancekultur, sein Dichten als Renaissancepoesie erscheint. Die Wiedergeburt griechischer Dichtung erstrebte er am entschiedensten in der Achilleis', mit der er tatsächlich in die Bahn Homers eintreten wollte; auch in der „Iphigenie" und in der „Pandora" ruft er die griechische Welt wieder hervor; doch ist in dem ersten Werk der Stoff stark in christlichem Sinne umgebildet, in dem zweiten die Formgebung stark mit romantischen Elementen durchsetzt, so daß hier eine Verschmelzung antiker und neuerer Elemente vorliegt. Ich will nicht des weiteren von den zahlreichen Werken Goethes reden, in denen nur ein antik-klassisches, ästhetisches Prinzip der Gestaltung des der Neuzeit angehörigen und modernen Stoffes herrscht, will auch andrerseits nicht auf das der Renaissance-Welt, freilich der absterbenden, gewidmete Tassodrama eingehen; aber mit um so größerer

Entschiedenheit muß ich darauf hinweisen, daß Goethe auch seinem Lebenswerk, dem Faust', dessen Stoff und Gehalt von der Antike soweit abliegt, doch für notwendig hält, die antike Episode, die sich um Helena gruppiert, einzugliedern. Wohl war die Erscheinung der Helena an sich schon durch die alte Volksüberlieferung gegeben; aber die Bedeutung, durch welche die Episode zum nach allen Seiten gesehenen „Gipfel" des zweiten Faustteils wird, ist ganz und gar erst Goethes eigene Schöpfung. Ohne die Renaissance, die er hier den Menschheitshelden durchleben läßt, wäre ihm dessen Lebensgang nur Stückwerk geblieben. Und tatsächlich erst nach Einfügung dieses Bestandteils erfüllte die Faustdichtung tatsächlich, was Wieland schon nach dem Erscheinen des Ersten Teils divinatorisch darüber geurteilt, daß sie die Tendenzen aller verwichenen Jahrhunderte seit Aeschylos bis auf unsere Zeit in sich vereinige. Wie Goethe in dem Helena-Akt ein Bild der eigenen in Italien durchlebten Renaissance gibt, so zugleich ein Bild der im Zeitalter des Humanismus der deutschen Kultur zu Teil gewordenen Wiedergeburt, da sich das deutsche Volk einerseits durch die Antike beleben und befruchten ließ, andrerseits aber auch sich zum Herrn der Antike machte, indem es sie und ihren Reichtum sich zum eigenen Besitz umwandelte, wie Goethe es Faust seinen Recken zurufen läßt, indem er die griechischen Lande unter sie verteilt:

„Germane Du, Corinthus Buchten
Verteidige mit Wall und Schutz,
Achaja dann mit hundert Schluchten
Empfehl' ich, Gote, Deinem Trutz.
Dann wird ein jeder häuslich wohnen,
Nach Außen richten Kraft und Blitz . . . .
All einzeln sollt Ihr dort genießen
Des Landes, dem kein Wohl gebricht."

Goethes Tasso und Karl Ludwig von Knebel.

Nicht selten wird die Frage aufgeworfen, welche lebende und bekannte Person dem Dichter als Modell einer seiner Gestalten gedient habe. Und oft wird sie schnell, mit einem einzigen Wort gelöst, ohne daß man sich der Willkürlichkeit und der engen Beurteilung der dichterischen Kraft, deren man sich schuldig macht, bewußt wird. Daß Minna Herzlieb die Ottilie in den Wahlverwandtschaften, daß Merck Mephistopheles „ist", das wird mit einem Ton der Befriedigung ausgesprochen, als ob damit das Wesentlichste gesagt und alle Schwierigkeiten für die Erkenntnis der dichterischen Gestalt gelöst wären. In Wirklichkeit werden die Schwierigkeiten auch diesem Wege nur größer, eben darum freilich auf die Probleme um so interessanter. Denn sehr selten verhält es sich so, daß der Dichter eine lebendige Person in seinem Werke einfach porträtiert hat, was ja mit den künstlerischen Erfordernissen der Komposition kaum jemals zusammenstimmen könnte, sondern wenn sich tatsächlich Porträtzüge wahrnehmen lassen, so beweist das nur, daß neben dem Phantasiebilde zugleich ein Erinnerungsbild dem Dichter vorgeschwebt hat, daß beide in der schließlichen Gestalt verschmolzen worden sind. Es handelt sich dann also um einen schwer zu zergliedernden, mit Feinheit aufzufassenden Vorgang, um eins der Geheimnisse dichterischen Schaffens. In besonders hohem Maß läßt sich dies an den so äußerst sorgsam und detailliert ausgeführten Charakteren des „Tasso" bemerken. Hier war durch das Thema „Der Dichter am Hofe" es von vornherein sehr anlockend, die Beziehungen zwischen Ferrara und Weimar aufzufinden. Für den Herzog ergab sich die Parallele von selbst, die Prinzessin war Frau von Stein, und Tasso

und Antonio stellten die beiden Seiten von Goethes zugleich dichterischem und weltmännischem Charakter dar. Die letzte Behauptung hat unleugbar etwas Komisches. Goethe läßt allerdings Leonore es bedauern, daß die Natur nicht aus Tasso und Antonio e i n e n Mann geformt habe; aber daß er sich selbst für diesen Normalmenschen, diesen „Herrn Mikrokosmus“ nach Mephistos Wort halte, hat er nirgends angedeutet. Und überhaupt hat er niemals erwähnt, daß er Antonio etwas von dem Eigenen geliehen habe, sondern nur, daß in der Gestalt Tassos innere Erlebnisse sich ein Denkmal geschaffen haben. Daß Tasso gegen die Prinzessin des Dichters Empfinden für Charlotte von Stein ausspricht, hat er in Briefen an die Geliebte angedeutet, daß in Tassos nagendem Trennungsschmerz sein eigenes Scheiden von Rom wiederklingt, erzählt er uns in der „Italienischen Reise“. Wenn dem aber auch so ist, so darf man doch nicht sagen, daß Goethe in Tasso seinen eigenen Charakter gezeichnet habe. Gewiß sind manche Eigenschaften, die dem Wesen des Dichters überhaupt verwandt sind beiden gemeinsam, gewiß stammt die zarte und tiefe Empfindung wie im Werther so auch im Tasso von Goethe selber, aber das eigentlich Individuelle, dasjenige, was die tragische Entwickelung von Tassos Leben bedingt, ist nicht Goethisch. Und hier scheint es erlaubt, auf Karl Ludwig von Knebel hinzuweisen, wie ich dies schon früher in Anlaß der trefflichen Lebensbeschreibung getan, die er kürzlich gefunden hat. Wenn es mir aber hoffentlich gelingt, den Leser von der Entlehnung mancher Züge aus Knebels Wesen und Leben zu überzeugen, so verwahre ich mich, doch im voraus ausdrücklich gegen die Folgerung: Tasso ist Knebel.

Was war nun der wirkliche Knebel für ein Mann? Das Aeußere ist ja bekannt genug; Major, Prinzenerzieher, dann freier Schriftsteller in Weimar und Jena, gewissenhaft und verständnisvoll als Uebersetzer, wenig fruchtbar, aber nicht uninteressant als Dichter, der Vermittler von Goethes Berufung nach Weimar und dort sein siebenundfünfzigjähriger Genosse, der ihn noch um mehrere Jahre überlebt hat, die einzige in Goethes Biographie nennenswerte Persönlichkeit Weimars, die seinen Einzug und Tod erlebt hat.

Aber mit diesen übersichtlichen Sätzen ist weder das Innenleben Knebels, noch der schwankende Wechsel, die Menge der Krisen in seinem Weimarer Verhältnis ausgesprochen. In seiner Tagebuchaufzeichnung vom 31. Juli 1778 bemerkt Goethe: „Knebel hat eine falschwahre, hypochondrische Art die Sachen zu sehen, die ihm noch wird bös Spiel machen." Es braucht keines Beweises, daß diese Worte aufs merkwürdigste mit der Charakteristik übereinstimmen, die Goethe später seinem Tasso gegeben. In all den von trübem Sinn erfüllten Monologen, in denen Tasso sich als den Gehaßten und Verfolgten, seine Freunde oder Lebensgenossen als seine berechnenden Feinde schildert, in ihnen allen ist wahre Beobachtung mit falscher Auffassung aufs innigste verbunden; ein durch trübe Erfahrungen, nicht durch unbefangene Lebenskenntnis geschärfter Blick sucht hier in die Geheimnisse des Seelenlebens einzudringen und läßt alles in dem trüben Spiegel seines Auges nicht wie in der klaren Wasserflut „doppelt schön," sondern verdüstert und verzerrt erscheinen.

In Goethes Tagebüchern finden wir auch sonst manche Stellen, in denen Schwierigkeiten angedeutet werden, die aus Knebels Charakter entsprangen. Und endlich führten diese auch zu zeitweiliger Entfernung des hypochondrischen Dichters aus Weimar. Seit dem Juni 1780 war Knebel, dessen erzieherische Aufgabe in Weimar erledigt war, pensioniert und konnte seinen dichterischen und gelehrten Beschäftigungen in voller Freiheit leben. Aber gerade dieser Zustand erweckte seine Unzufriedenheit; er glaubte sich mißachtet und scheel angesehen, der Gedanke, eine andre Existenz zu suchen, befestigte sich in ihm. Mit großer Sorgfalt sucht Goethe auf ihn einzuwirken. Schon im Juni 1780 legt er ihm ans Herz, daß es nur auf ihn ankomme, seine Lage in Weimar dauernd zu erhalten; am 28. Juli spricht er dem in die Schweiz reisenden Freunde die Hoffnung aus: „Gebe Gott, daß du alsdann gerne und zufrieden in deinem Zustand mit uns leben magst," und am 13. August heißt es: „Deine glückliche Reise freut mich sehr; komm, ich bitte Dich, zurück, wenn Dir's das Herz sagt . . . Ich bin der alte Hoffer und hoffe immer, es soll auch mit Dir gut gehen."

Im folgenden Jahre als Knebels Verhältnisse in Weimar sich immer mehr verwickelten, schreibt Goethe ihm über Herder, dessen gleichfalls schwieriger Charakter wohl zu Reibungen geführt hatte: „Schone ihn! man schont sich selbst, wenn man nicht streng und grausam in gewissen Lagen gegen Menschen ist, die uns oder den unsrigen wieder näher werden könren." Als aber Knebel trotz aller Bemühungen sich doch nicht hat halten lassen, sondern Weimar verlassen hat, da richtet der objektive und doch liebevolle Freund an den Herzog folgende tiefdringende Charakteristik des Geschiedenen (4. November 1781): „Knebel nahm in Jena von mir Abschied und ging von da auf Saalfeld. Wenn er den Ueblen so gut abhelfen oder sie tragen könnte, als er sie sieht, so würde er bald unentbehrlich sein. In seinem jetzigen Zustand wirkt alles auf ihn, ohne daß er widerstehen oder gegenwirken möchte, er hat sich Begriffe vom Leben und vom Zustande gemacht, die eines ehrlichen Mannes nicht unwert sind, nur scheint mir, bestehet sein Hauptunglück darinne, daß er teils einmal ganz allein handlen und sich selbst überlassen sein will, und gleich darauf wieder eine vormundschaftliche Sorge von andern fordert." Auch mit diesen Worten ist einer der sprechendsten Züge Tassos getroffen, der eifersüchtig auf seine Selbständigkeit ist, und doch sowohl dem Herzog als der Prinzessin, ja auf deren Wunsch selbst Antonio sich vertrauensvoll entgegenbringt, um von ihnen die wahre Lebenskunst in jedem Sinn zu gewinnen.

Diese Uebereinstimmung kann nicht wundernehmen, wenn wir erwägen, daß gerade die kritischen Jahre 1780 und 1781 eine Zeit lebhaftester Arbeit am Tasso gewesen sind. Dem ersten Jahr gehört die Erfindung und der Beginn der Arbeiten; am 14. November des zweiten kann Goethe den fertigen zweiten Akt absenden, worauf eine mehrjährige Pause der Arbeit eintritt. Indes waren die beiden ersten Akte von der Form, in der wir sie heute lesen, sehr verschieden; insbesondere läßt sich mit guten Gründen annehmen, daß der erste und vierte Auftritt des ersten Aktes noch fehlten und erst bei späterer Umarbeitung hinzutraten. So erschien Antonio oder Battista wie er damals noch hieß, erst im zweiten Akte,

in der für ihn ungünstigen Streitszene, und die Gelegenheit, alle Seiten seiner reichen Begabung zu entwickeln, wie sie die Schlußszene des ersten Akts jetzt bietet, fehlte ihm noch. So stand Tasso ihm gegenüber noch höher als es jetzt der Fall, ist und als es besonders der Fortgang des Stückes im vierten und fünften Akt bedingt. Sollte Knebel, was wir übrigens nicht erweisen können, sich im Tasso erkannt haben, so brauchte er sich nicht gekränkt zu fühlen. An dem Fortschritt der Arbeit nahm er in beiden Jahren den lebhaftesten Anteil. Neben Frau von Stein ist er es hauptsächlich, dem sie mitgeteilt wird, der als Goethes Vertrauter bei ihr erscheint. Und als er nach Ansbach übergesiedelt ist, begleitet ihn selbst dorthin Goethes Manuskript, an dessen Rücksendung der Dichter nach einigen Monaten mahnt.

Erst im Jahr 1784 kehrte Knebel nach Weimar zurück, zwei Jahre später brach Goethe nach Italien auf, um dort die Masse poetischer Verpflichtungen, die er durch immer neue Anfänge und Pläne auf sich geladen, wenigstens zum Teil abzutragen. Der Tasso lag ihm dabei besonders am Herzen. Schon während des ersten Aufenthalts in Rom meldet er Knebel, daß er an ihm arbeite. Aber die glückliche Stimmung wollte sich nicht einstellen; nur wenig wurde das Werk in Italien gefördert, desto mehr aber im Innern empfunden und durchdacht. In Weimar fand es dann vom Sommer 1788 bis zum Sommer des nächsten Jahres endgültige Ausführung. Hatte Goethe hierbei durch die Lektüre einer ihm bisher noch unbekannten Tassobiographie von Serassi eine Fülle neuer charakteristischer, den Helden nicht idealisierender Einzelzüge gefunden, hatte er an Stelle des beschränkteren Battista den staatsmännisch bedeutenden Antonio kennen gelernt und eingefügt, so bot ihm auch das Leben in der Heimat wiederum fruchtbare Anhaltspunkte. Schon seit einem Jahre hatte sich Knebel dort von neuem dem Unmut überlassen und verschiedene Pläne zu anderweitiger Lebensführung geschmiedet. Unzufrieden mit seiner Lage in Weimar, schlug er doch ein Anerbieten des Herzogs, ihn nach Berlin zu begleiten, aus. Nach Goethes Rückkehr schloß er sich ihm zwar anfangs wieder freundschaftlich an, geriet aber trotzdem mit ihm bald in

Zwistigkeiten, die freilich binnen kurzem beigelegt wurden. Endlich bat er im Oktober 1789 den Herzog um die definitive Entlassung aus seinen Landen, die er schließlich auch erhielt. Trat diese Entscheidung somit auch erst einige Monate nach Vollendung des Tasso ein, so können wir doch mit Sicherheit annehmen, daß die vorausgehenden Phasen der zwei letzten Jahre, das beständige Schwanken zwischen dem Hinausdrängen und der Anhänglichkeit an die gewohnten Verhältnisse, Goethe in allen Einzelheiten bekannt waren. Jenes Schwanken, das Knebel eigentümlich war, bewährte sich übrigens auch darin, daß er nach zwei Jahren schon wieder in das Herzogtum zurückkehrte, ebenso wie ja auch der historische Tasso zwischen Flucht aus Ferrara und Rückkehr nach Ferrara geschwankt hat. Höchst bezeichnend hiefür sind die Worte Antonios:

„Du willst hinweg! ich sag' es dir zuvor:
Du wendest diesem Hause kaum den Rücken,
So wird dein Herz zurück verlangen, wird
Dein Eigensinn dich vorwärts treiben; Schmerz,
Verwirrung, Trübsinn harrt in Rom auf dich,
Und du verfehlest hier wie dort den Zweck."

Nach den Andeutungen der Briefe, mag Goethe oftmals ähnlich warnend zu Knebel gesprochen haben.

Wenn wir bisher mehr äußere Wirkungen der nervösen Anlage des Dichters mit entsprechenden Vorgängen im Tasso vergleichen konnten, so dürfen wir endlich auch tiefer hinabsteigen und das Wellenspiel der Empfindungen aus gemeinsamen Ursachen erklären. Tassos Unbefriedigtheit — entspringt sie tatsächlich nur aus dem Konflikt einer äußerst reizbaren Dichternatur mit einer nicht genug nachempfindenden Umgebung? Würde sich Tasso in Ferrara zufrieden fühlen, wenn alle Personen seiner Umgebung ihm das Verständnis und Mitgefühl der Prinzessin entgegenbrächten? Er würde es nicht, denn es ist in seinem Innern ein Zwiespalt, der die tragische Gestaltung seines Schicksals notwendig herausfordert. So hoch Tasso auch von seinem Dichterberuf denkt, so sehr er ihn in Augenblicken über den Geschäfts- und Staatsmann erhebt, trotzdem ist er nicht gewillt, sich in diesem seinem Beruf zu begnügen; ein unbezwingliches,

unglückseliges Verlangen treibt ihn weiter nach dem Ideal des „Helden" hin. Anfänglich tritt diese Sehnsucht nur in der schönen und wohltuenden Form der Bewunderung und des Bedürfnisses nach inniger Gemeinschaft auf:

„So bindet der Magnet durch seine Kraft
Das Eisen mit dem Eisen fest zusammen,
Wie gleiches Streben Held und Dichter bindet —
Homer vergaß sich selbst, sein ganzes Leben
War der Betrachtung zweier Männer heilig,
Und Alexander im Elysium
Eilt den Achill und den Homer zu suchen."

Aber später tritt der unglückliche Wunsch, selbst es dem Helden gleichzutun, selbst den tätigen Mann zu spielen, deutlich hervor. Tasso beklagt sich im vierten Akt, daß der Herzog ihm kein wahres Vertrauen schenke:

„O Leonore, welch' Vertraun ist das?
Hat er von seinem Staate je ein Wort,
Ein ernstes Wort mit mir gesprochen? Kam
Ein eigner Fall, worüber er sogar
In meiner Gegenwart mit seiner Schwester,
Mit andern sich beriet, mich fragt' er nie.
Da hieß es immer nur: Antonio kommt!
Man muß Antonio schreiben! Fragt Antonio!

Leonore.

Du klagst, anstatt zu danken. Wenn er dich
In unbedingter Freiheit lassen mag,
So ehrt er dich, wie er dich ehren kann.

Tasso.

Er läßt mich ruhn, weil er mich unnütz glaubt.

Leonore.

Du bist nicht unnütz, eben weil du ruhst.

Wir müssen lächeln, wenn wir hören, daß Tasso, dessen Leben nur in „Sinnen oder Dichten" besteht, über Staatsgeschäfte befragt werden will; aber tragisch müssen wir es finden, wenn er, der so ganz in seinem Dichterberufe lebt, dennoch nicht zu der erhebenden Empfindung gelangt, mit seiner Erfüllung den Freunden Unschätzbares und Unvergleichliches bieten zu können. Statt dieser Empfin-

dung bemeistert sich sein immer mehr der bittere Argwohn, daß er nur geduldet, nur geschont werde; zum Kinde sieht er sich schon erniedrigt. Weder die Versicherungen der Freundin noch die des Herzogs können ihn aus diesem trüben Sinnen erheben. Er erkennt überall den unbestreitbaren Sachverhalt, daß man ihn nicht als Mann des handelnden Lebens schätzt, und in tragischer Verblendung setzt er seinen ganzen Ehrgeiz gerade in dies Unerreichbare. Und genau dasselbe männlich schätzbare, aber doch sachlich unbegründete Verlangen nach praktischer Betätigung war es, was Knebel zweimal den Aufenthalt in Weimar verleidete. Seit dem Abschluß seiner Erziehertätigkeit suchte Knebel beständig eine anderweite Anstellung im Staatsdienst, ohne sie zu erhalten. Er wollte, nach des Herzogs kräftigem Ausdruck, durchaus zum Lasttier werden. Wir sehen schon 1781 bei seinem ersten Verlassen Weimars ihn unmutig, daß er auf eine bloß allgemein geistige Wirkung angewiesen sein soll; wir sehen ihn 1789 wieder an den Herzog die Bitte richten, ihm „einigen äußerlichen Anteil an den Sachen" zu geben, und hören ihn mißvergnügt äußern: „Wenn man einen Freund erhalten will, so muß man ihm auch Möglichkeit zur Existenz geben. Es ist nicht genug, daß man ihm Nahrung und Bücher gibt und nun gleichsam zu ihm sagt: „Setze dich hin und schreibe unsterbliche Werke und unterhalte die Gesellschaft!" Der Vorwurf, der hier gegen den Herzog Karl August ausgesprochen wird, war ebenso unbegründet, wie die Beschuldigungen Tassos gegen den Herzog von Ferrara. Karl August war ein Mann, der das fürstliche Talent der Männerbeurteilung im allerhöchsten Maß besaß, und der mit voller Sicherheit Knebel als nicht geeignet für eine öffentliche amtliche Stellung erkannte. Das beste Zeugnis hierfür ist, daß Knebel trotz seiner oftmaligen Bemühungen in andern Staaten doch selber nicht zu dem entscheidenden Entschluß kommen konnte, in den Staatsdienst zu treten, wie er ja auch vor seinem Eintreffen in Weimar den preußischen Militärdienst ohne jeden zwingenden Grund aus persönlicher Laune aufgegeben hatte. Von wie hohem und freiem Standpunkte aus aber der Herzog seine Natur überschaute und zu schätzen wußte, das beweist der herrliche Brief, den er ihm im Oktober 1781 auf sein

Abschiedsgesuch schrieb. Wir teilen einige Abschnitte daraus mit.

„Ist's möglich, daß eine Seele wie Du bist, mein lieber Knebel, der so wohl und so scharf die einzelnen guten und lieben versteckten Eigenschaften, die in andern eingewickelt liegen, herausklauben, ans Licht bringen und sich daran erfreuen kann, so dunkel über sich selbst, über das was er hat, besitzt und wirkt, immerfort bleibt? ... Warum das Schicksal so schändliche Spiele treibt, weiß ich nicht ... Nicht allein mit diesem Elende zufrieden, wirft's uns oft in ein andres: es läßt uns nämlich glauben, daß wenn wir auf gebahntem Wege gehen, es wäre rühmlich und besser, wir gingen daneben im Graben, mit Kindern und armen Bettlern und Krüppeln im Schlamm bis an die Kniee und trügen Lasten, die nur für Rücken von Saumpferden gemacht sind ... Sind denn die, die sich Deiner Freundschaft und Deines Umgangs freuen, so sklavisch, so sinnlicher Bedürfnisse voll, daß Du nur durch Graben, Hacken, Ausmisten und Aktenverschmieren ihnen nutzen kannst? Ist denn das Rezeptakulum ihrer Seelen so gering, daß Du nirgends ein Plätzchen findest, wo Du irgend etwas von dem, was die Deine Schönes, Gutes und Großes, die innere Existenz verbessernd, veredelnd gesammelt hat, ausschütten kannst? ... Die Seelen der Menschen sind wie immer gepflügtes Land, ist's erniedrigend, der vorsichtige Gärtner zu sein, der seine Zeit zubringt, aus fremden Ländern Sämereien holen zu lassen, sie auszulesen und zu säen? Ist's so geschwind geschehen, diesen Samen zu bekommen oder auszulesen? Muß er daneben auch das Schmiedehandwerk treiben, um seine Existenz recht auszufüllen? Bist Du nun so im Bösen über Dich selbst verblendet, daß Du leugnen könntest, Du habest uns dergleichen Nutzen geschafft, und achtest Du uns gering genug, daß Du glauben könntest, wir würden Dich so lieben, wie wir Dich tun, wärest Du uns herinnen unnütz und überflüssig oder entbehrlich gewesen? Willst Du nun diese schöne Laufbahn, dieses würdige Geschäft aufgeben, alle die ingewachsenen Bande ausreißen, gleich einem Anfänger eine neue Existenz ergreifen und Dich, Gott weiß wohin, unter Menschen, die Dich nichts mehr angehen oder mit denen Du kein reines Verhältnis hast, hinwerfen? ... Achtest Du Dich denn so

wenig oder hältst Dich für so allein, daß Du glaubst, höchstens etwas für Dich zu entbehren, wenn Du die engen Bande lösest, die uns mit Dir binden? . . .

Laß uns die Sache nicht so feierlich und das Uebel nicht für so unheilbar halten! Ist's Deiner Natur gut, sich zu verändern, so reise! . . . Kehre dann rekonvaleszierend wieder zu uns, sättige uns, die wir Dich mit offenem Munde, Ohren und Herzen zurückerwarten, und erzähle, gleich Ullysses dem Schweinehirten beim Feuer, hinter einer Schüssel des fettesten Schweinefleisches oder eines schön in Essig gebeizten kalten Auerhahns, Deine Abenteuer und Begebenheiten!"

Dieser hier nur im Auszug gegebene, menschlich und fürstlich große, freundschaftlich und vormundschaftlich fürsorgende Brief bildet gleichsam das Grundthema, nach welchem Goethe alle die Reden bildete, mit denen die verschiedenen Personen des Tassodramas den unglücklichen Dichter in den drei letzten Akten des Stückes zum Bleiben zu bewegen oder zu einer kurzen Reise zu ermutigen suchen. Alle Gedanken kehren wieder: daß der Dichter durch seine Persönlichkeit an sich wertvoll sei, daß er Dank und nicht Mißgunst ernte, daß er in der Fremde sich unglücklich fühlen werde, daß er aber auch die Freunde durch sein Scheiden unglücklich machen werde, daß er lieber sich in der Welt etwas zerstreuen, und dann heiter zurückkehren möge.

Antonio und Leonore Sanvitale reden mit Eifer, wenn auch ohne innere Anteilnahme in diesem Sinn, der Herzog mit ruhiger Wahrhaftigkeit, die Prinzessin in dringender Leidenschaft:

„Ich schone dich; denn sonst würd' ich dir sagen:
Ist's edel so zu reden, wie du sprichst?
Ist's edel, nur allein an sich zu denken,
Als kränktest du der Freunde Herzen nicht?
Ist's dir verborgen wie mein Bruder denkt?
Wie beide Schwestern dich zu schätzen wissen?
Hast du es nicht empfunden und erkannt?
Ist alles denn in wenig Augenblicken
Verändert? Tasso! Wenn du scheiden willst,
So laß uns Schmerz und Sorge nicht zurück!"

Wir haben hiermit bestimmt und umschrieben, in welchem Kreise der Schilderung Goethe Züge Ludwigs von Knebel für Tasso benutzt hat, wir dürfen sagen: im Verhältnis zu Staat, Hof und Gesellschaft. Aber zugleich wollen wir nicht unterlassen, jene herrliche Vertiefung und Verklärung zu rühmen, die Goethe den unliebenswürdigen grämlichen und kleinlichen Zügen des Weimarer Freundes hat zuteil werden lassen! Wie ist in Tasso das, was kindische Laune scheinen könnte, zum ernsten tragischen Verhängnis erhoben, wie ist im persönlich willkürlichsten Gehaben das Typisch-Charakteristische des Dichters ausgedrückt, wie ist den wechselndsten Stimmungen ewiger Wert gegeben worden, der unzählige Genießende ergriffen und ihr Herz im Tiefsten gelöst hat! Das ist die Verklärungskunst des großen Künstlers, der nicht etwa oberflächlich und unwahr die Dinge auffaßt und darstellt, sondern der sie tiefer erschaut und empfindet als der Tagesmensch, der darum auch im Flüchtigen das Ewige erkennt, das in ihm sich den Sinnen offenbart, den Sinnen dessen, der sich nicht dazu verhärtet hat, es zu leugnen.

Goethe und die neuerschlossene griechische Plastik.

Wer die Treppen des Goethe-Hauses hinaufsteigt, wird als eines der wesentlichsten Stücke des künstlerischen Schmuckes sogleich die große Zeichnung der „Tauschwestern“ am Giebel des Parthenon bemerken. Und er wird sich dabei entsinnen, wie Goethe, der griechischen Kunst mit seinem innersten Fühlen und Wollen zugeneigt, doch erst so spät dazu gelangt ist, ihre höchsten originalen Schöpfungen auch nur nachgebildet mit eigenen Augen zu schauen. Der letzten Stufe seiner künstlerischen Studien blieb es vorbehalten, die plastischen Schätze kennen zu lernen, welche Griechenland zwei Jahrtausende lang in fast völliger Verborgenheit der Nachwelt aufbewahrt hatte.

Lesen wir das Gedicht „Der Wandrer“, das noch aus der nordischen Frankfurter Schaffensperiode Goethes stammt und uns doch schon zu den griechischen Ruinen des süditalischen Cumä führt, so möchten wir glauben, daß — nach Goethes eigenem Ausdruck — eine „Vorempfindung“ griechischer Kunst und griechischer Lebensform in ihm gelegen habe. Aber als er endlich dazu gelangt, nach dem Süden aufzubrechen, da ist es dennoch nur Rom, wohin all sein Sinnen und Trachten strebt. Eindrücke der Kindheit von der Reise des Vaters her, wie Einflüsse der Gegenwart aus den Schriften eines Winckelmann und Mengs wirkten hier zusammen. Und wir wissen, wie ganz ihn Rom, als er endlich durch die Porta del Popolo eingefahren war, hingenommen hat. Als der Fürst von Waldeck, ein ganz weltkundiger und einsichtiger Mann, ihm vorschlug, eine gemeinsame Reise nach Griechenland zu machen, da sah er darin

nur ein Ansinnen, durch das er „entrückt oder wohl gar verrückt" werden sollte; so sehr schien ihm das außer dem natürlichen Kreise seiner Bestrebungen zu liegen. Und auch als er von Rom nach Süditalien aufbrach, tat er es nicht mit dem Gedanken, nun auf den Boden der alten Magna Graecia hinüberzuschreiten die er schon in seiner Jugenddichtung neben Rom gestellt hatte, sondern nur um das Bild Italiens sich abzurunden und zu vollenden. Doch in Pästum erfaßt ihn plötzlich der Eindruck eines Neuen, das unmittelbare Selbstzeugnis griechischen Kunstschaffens. Zuerst, gesteht er, befand er sich in einer ihm völlig fremden Welt; aber wenige Stunden in den Tempeln verbracht, machen ihn zu ihrem Vertrauten, daß er ihnen „das eigentliche Leben mitteilt, es aus ihnen wieder herausfühlt, welches der Baumeister beabsichtigte, ja hineinlegte". Und nun wird es ihm auch zweifellos, daß er Sizilien sehen muß, und er bereist es, mit dem vollen Bewußtsein, jetzt griechische Luft zu atmen. Die Tempel von Segesta und Girgenti ordnen sich jetzt mit denen von Pästum zusammen, die Odyssee wird im Anschauen der Küsten und ihrer Monumente ihm lebendig, und auch die Natur offenbart ihm noch anderen Reichtum als in der römischen Campagna, und entlockt ihm die zaubervollen Verse:

Ein weißer Glanz ruht über Land und Meer,
Und duftend schwebt der Aether ohne Wolken.

Und dennoch! Ein Gedanke, Griechenland selber zu sehen, kommt auch jetzt in Goethe nicht auf; vielmehr hält er sich vor Augen, die sizilianische Reise dürfe ihn nicht allzuviel von seiner ersten Absicht, der Versenkung in die römische Welt, abhalten.

In Rom kamen ihm Zeichnungen von Metopen des Parthenon zu Handen. Sir Richard Worthley hatte sie in Athen nach den Originalen gezeichnet. „Man kann sich nichts Schöneres denken als die wenigen einfachen Figuren" schreibt er; aber dabei bleibt es auch; eine nur irgendwie bedeutende Rolle in seinem künstlerischen Gedankenkreise spielen diese Zeichnungen künftig durchaus nicht, zum sicheren Beweise, daß in Jedem nur die Eindrücke wirkungsvoll und fruchtbar werden können, die ihm auf der Stufe seiner Entwicklung gemäß sind.

Zwölf Jahre später erhielt er von Wilhelm Humboldt[1]) aus Paris Nachricht über Gipsabgüsse von Teilen des Panathenäen-Frieses, die Gouffier in Athen besorgt hatte. Er wünschte nun den Abguß eines Abgusses zu erhalten; dies aber war nicht möglich, — und damit schienen auch die recht verständnisvollen Nachrichten Humboldts für Goethe abgetan; weder in den „Propyläen“ noch in den anderen Kunstpublikationen der nächsten Jahre wird darauf Rücksicht genommen.

Erst die umfassende Kenntnis der Parthenonskulpturen, welche durch die Beschreibung und Nachbildung von Lord Elgins massenhaften Erwerbungen möglich wurde, brachte in Goethe die volle Erkenntnis des unvergleichlichen Wertes dieser Werke zum Durchbruch. Er hatte sich seit einigen Jahren, besonders 1814 und 1815, von der antiken Kunst mehr zurückgezogen, und sich dem Studium der altdeutschen am Rhein zugewandt. Da traten (1816) die „Elginischen Marmore“ in seinen Gesichtskreis, denen dann noch der „Phigalische Fries“ und die „Aegineten“ sich anschlossen, — und schnell mußten die Werke des Mittelalters den Platz räumen; die Zeitschrift „Kunst und Altertum“, ursprünglich den Schätzen „am Rhein, Main und Neckar“ gewidmet, mußte jetzt wiederum das Lob der griechischen Kunst verkünden. Sie brachte den Vers:

Homer ist lange mit Ehren genannt,
Jetzt ward Euch Phidias bekannt;
Nun hält nichts gegen beide Stich,
Darob ereifre niemand sich.

Den jungen Bildhauern empfahl Goethe (1817) nach London zu gehen! „Daselbst studiere er vor allen Dingen aufs Fleißigste den geringsten Ueberrest des Parthenons und des Phigalischen Tempels; auch der kleinste, ja beschädigte Teil wird ihm Belehrung geben“.

In diese Zeit frischer Begeisterung für die neuen griechischen Schätze führen uns einige erst kürzlich bekannt gewordene Aufzeich-

[1]) Vgl. hierüber meine „Klassische Aesthetik der Deutschen“, 1892 S. 220.

nungen[1]) Goethes ein; die zwei ersten mehr noch fragend und suchend, beziehen sich auf die Parthenonskulpturen, der dritte, schon klar und selbständig, auf den Phigalischen Fries, den Baron Stackelberg ausgegraben und der Welt bekannt gemacht hatte. Jene beiden sind Beilagen zu den Konzepten von Goethes Korrespondenz aus dem Jahre 1817. Es war im Mai, bei einem Aufenthalt in Jena, daß ihn die „Elginischen Marmore" lebhaft beschäftigten, auf Grund der englischen Denkschrift darüber, die ihm zugekommen und inzwischen durch Böttiger auch schon ins Deutsche übersetzt worden war. Goethe erhebt sich hier von seiner früheren dogmatischen Kunstbetrachtung auf den historischen Standpunkt, der ihm selbst auf seiner italienischen Reise noch nebensächlich erschienen war: er erklärt es schlechthin für „albern", Werke ganz verschiedener Entstehungszeit und Stilgattung ohne weiteres vergleichen zu wollen.

Von viel höherer Bedeutung als diese beiden Aufzeichnungen ist die dritte, die uns unmittelbar in Goethes künstlerische Denkarbeit einführt.

Die Malerin Louise Seidler hatte aus München die Zeichnung einer Abteilung des Phigalischen Frieses an Goethe gesandt. Sie hatte zugleich in ihrem Brief (2. Februar 1818) gewissen Einwänden gegen die künstlerische Vollendung dieser Skulpturen Ausdruck gegeben, — Einwänden, die nicht nur ihre eigene Ansicht, sondern auch das Urteil von Kennern in München wiedergaben. Sendung und Brief interessierten Goethe aufs Höchste. „Vielfache Betrachtung darüber" notiert er am 10. Februar im Tagebuch; am folgenden Tage diktierte er die geistvolle Rechtfertigung gewisser auffallender Eigentümlichkeiten des Werkes. An seinen Sohn aber hatte er schon gleich nach dem Empfang geschrieben: „Louise Seidler hat mir ein Geschenk gegeben, wie es die talentreiche Anmut allein geben kann. Eine Abteilung des phigalischen Frieses: Herkules mit der Amazonenkönigin in Konflikt, noch zwey Streitpaare und zwey Pferde. Eine Elle hoch, nicht gar drey Ellen lang, auf blau Papier, schwarze

[1]) Vgl. Goethes Werke, herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Bd. 47.

Kreide, weiß gehöht. Und wie es in diesem Sinne und bey ihrem Talente möglich ist, im Facsimile in der Größe des Originals, alle Verstümmelungen angedeutet, die verhältnismäßig gering sind. Es ist ein Abgrund von Weisheit und Kraft, man wird sogleich 2000 Jahre jünger und besser. Mehr ist nicht zu sagen, komm und sieh!!

Dieser blaue, reichbegabte Streifen nimmt sich auf der blaßgelben Wand meiner Zinne bey vollem Licht gar herrlich aus, und macht mich, was viel gesagt ist, glücklich. Wenn die in England bestellten auch so einschlagen, so werden wir viel Freude und Belehrung haben, in eben der Größe habe ich sie verlangt".

Daß Goethe durch die malerische Wiedergabe des in mancher Hinsicht doch nicht einwandfreien Reliefs so entzückt wurde, wird man leichter begreiflich finden, wenn man ganz unabhängig davon das Urteil eines neueren Kenners[1]) vernimmt, der phigalische Fries gewinne auffällig bei graphischer Reproduktion, erscheine in ihr gefälliger, harmonischer, anmutiger als im Original; es rühre das von einem gewissen malerischen Element her, das in der Behandlung unverkennbar sei und fast zur Annahme verführen könne, daß der Fries zuerst für eine malerische Behandlung bestimmt und dann erst auf Marmor übertragen sei.

Die eigentümliche Mischung hervorragender künstlerischer Eigenschaften mit offensichtlichen Mängeln hat die Kunstgeschichte auf verschiedene Art zu erklären versucht; wohl niemand aber ist auf das geistvolle Verfahren Goethes verfallen, gerade jene Mängel in Vorzüge umzudeuten, in Zeugnisse eines kühnen künstlerischen Bestrebens, eine fortreißende Wirkung auch mit bewußter Abweichung von der Naturwahrheit zu erreichen. Dies Verfahren entspricht durchaus einem Grundzuge von Goethes Kunstbetrachtung. Schon im Briefwechsel mit Schiller, wo beide Dichter ja auch soviel theoretisiert haben, spricht Goethe die Maxime aus, man müsse klare Forderungen aufstellen, aber auch bewußte Verstöße gegen diese Forderungen dem Künstler gestatten: „Ganz anders arbeitet man aus Grundsätzen als aus Instinkt, und eine Abweichung, von deren

[1]) Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik, 3. Aufl. I, 455.

Notwendigkeit man überzeugt ist, kann nicht zum Fehler werden." Und noch in den Gesprächen mit Eckermann hat er solche absichtliche Fehler, die eben keine Fehler seien, in Dichtung und Malerei, bei Shakespeare und bei Rubens, aufgezeigt. —

Es bleibt für alle Zeit zu bedauern, daß Goethe niemals mit eigenen Augen die Großtaten der griechischen Kunst hat schauen dürfen. Wie groß sein Drang danach war, wie er sich selbst an Surrogaten zu laben wußte, zeigt uns seine Erzählung, daß bei der Beschäftigung mit den Elgin Marbles „die Begierde etwas dem Phidias Angehöriges mit Augen zu sehen, so lebhaft und heftig ward, daß er sich plötzlich entschloß, nach Rudolstadt zu fahren, wo sich ein Abguß der angeblich von Phidias stammenden Dioskuren am Quirinalpalast befand, und wo er sich „an den erstaunenswürdigen Köpfen von Monte Cavallo für lange Zeit herstellte".

Goethe über künstlerische und mechanische Tätigkeit.

Als Goethe in Italien von der Fülle neuer Erfahrungen und Erkenntnisse sich zu einem neuen Leben erweckt fühlte, da faßte er sogleich auch den Entschluß, nicht nur durch den neuen Geist, der seine Dichtungen erfüllen sollte, sondern auch durch systematische Darlegung in bewußtem didaktischem Streben, das was er gewonnen, der Heimat mitzuteilen. Aber die Aufnahme, welche er bei seiner Rückkehr fand, die Teilnahmlosigkeit des Publikums für das, was ihm als die höchste und reichste Gabe, als der Gipfel des eigenen Lebens erschien, bewog ihn jahrelang die Verwirklichung des Plans hinauszuschieben. Erst Schillers verständnisvolle Mitarbeit und sein jugendliches Vertrauen auf die Möglichkeit einer erfolgreichen Erziehung und Hebung des Publikums ließ die alten Pläne wieder lebendig werden. Sie auszuführen wäre der Meister gern nochmals nach Italien gewandert; da dies aber nicht auszuführen war, so entsandte er den Kunstfreund Heinrich Meyer dorthin, der in zweijährigem Aufenthalt in Florenz und Rom aufs genaueste beobachtete und sammelte und Goethe in regelmäßigen Briefen die eingehendste Rechenschaft ablegte. Und um noch frischer und lebendiger und zugleich völlig ungestört die Ergebnisse von Meyers Reise auf sich einwirken zu lassen, macht sich Goethe im Herbst 1779 selbst auf, um dem Freunde, der zurückkehrt, in die Schweiz entgegenzugehen. Auf dieser Reise entstehen nun bald in einsamem Sinnen, bald im Gedankenaustausch mit Meyer eine Reihe von Entwürfen, welche in den nächsten Jahren teils in den „Propyläen" ausgeführt worden, teils auch im bloßen Schema oder in fragmentarischen Niederschriften stecken geblieben sind.

Am 15. September, noch auf der Hinreise begriffen, hat Goethe in Stuttgart folgende Aufgaben in sein Tagebuch eingetragen:

„Gelegentlich durchzudenken und aufzusetzen.

1. Schema von einer vollständigen, doch im Personal eingeschränkten Kunstakademie.

2. Schema von Kunst und Handwerk, bezüglich auf die innere Dekoration eines Schlosses.

3. Ueber das Darzustellende oder über die Gegenstände, welche die verschiedenen Künste bearbeiten können und sollen.

4. Ueber die Behandlung der verschiedenen Gegenstände durch die verschiedenen Künste, je nachdem die Mittel und Zwecke dieser letzten verschieden sind.

5. Von der sinnlichen Stellung oder Zusammenstellung der Teile.

6. Von den verschiedenen Darstellungen, bezüglich auf ihren tiefern Gehalt und Wirkung."

Ein Arbeitsprogramm, das mit großer Konsequenz im Auge behalten worden ist, wenn auch das vorzeitige Eingehen der Propyläen nicht alles hat zur Ausführung gelangen lassen. Das an erster Stelle genannte Thema hat eine ausführliche Behandlung im 2. und 3. Bande der Propyläen durch Heinrich Meyer gefunden, ebenso das dritte im 1. Bande; an beiden hat sich Goethe, wie die Manuskripte zeigen, helfend und eingreifend beteiligt. Der vierte Punkt hat keine besondere Ausführung erhalten, sondern ist mit dem dritten gemeinsam behandelt worden; über den fünften und sechsten besitzen wir kurze Schemata Goethes, die seinen Gedankengang erkennen lassen. Eine kurze Ausführung des zweiten glaube ich in dem Aufsatz zu finden, der im 47. Band der Weimarer Goethe-Ausgabe unter dem Titel „Kunst und Handwerk" veröffentlicht worden ist. Der sachliche Gegensatz, den Goethe im Sinne hat, ist freilich nicht ganz der, den wir heute mit diesen Worten verbinden. Uns, die wir in das Getriebe des Fabrikwesens eingezwängt sind, erscheint das Handwerk schon als eine verhältnismäßig freie, persönliche Tätigkeit, die sich im Kunstgewerbe mit der Kunst berührt;

Goethe aber faßt es als das niedrige, mechanische, welches dem künstlerischen Schaffen entgegengesetzt ist. In seinen Ausführungen vermischt er dann auch unbekümmert Handwerks- und Fabrikbetrieb, indem er beides in gleichem Kontrast zur Produktion des Künstlers empfindet. Fraglich könnte scheinen, ob jener Aufsatz auch der besondern, im Tagebuch gegebenen Bestimmung entspricht: „bezüglich auf die innere Dekoration eines Schlosses." Denn Goethes Betrachtung hält sich sehr im allgemeinen und läßt keinen bestimmten praktischen Zweck erkennen. Allein ich glaube doch, daß das ausführlich behandelte Beispiel von der Villa Borghese uns auf einen solchen Zweck hinweist. Dies Beispiel steht an sich ganz unvermittelt, willkürlich da; aber diese Willkür verschwindet, wenn wir nach jener Tagebuchnotiz annehmen, daß bei dem ganzen Aufsatz stillschweigend der Gedanke an architektonische Dekoration dem Verfasser im Sinne lag, aber nur an dieser einen Stelle Anlaß hatte sich auszusprechen. Wer genau zusieht, wird vielleicht auch an andern Stellen die zugrunde liegende Gedankenschicht erkennen, so z. B. wenn gleich anfangs der ästhetische Trieb darin wahrgenommen wird, jedem Ding „einen schicklichen Platz zu geben."

Dürfen wir so in diesem Aufsatz die Ausführung jenes Tagebuch-Vorsatzes erkennen, so werden wir staunen, mit welch tiefliegendem Blick der Dichter dieses scheinbar so nüchtern-praktische Thema: Kunst und Handwerk bei einer Haus-Dekoration — beschaut hat. Er sieht in ihm den Charakter zweier Zeitalter sich berühren und bekämpfen, eines Zeitalters freier individueller Betätigung und eines gebundener, mechanischer Massentätigkeit. Und wenn uns das Vorausschauen moderner sozialer und ökonomischer Bewegungen noch in den weit späteren „Wanderjahren Wilhelm Meisters" überrascht und imponiert, so möchte es im Jahr 1797 fast wunderbar scheinen. Das ist es nun doch nicht. Wenn Goethe in den Wanderjahren den Zustand der neuen Zeit greifbar bezeichnen will, so weist er auf Amerika hin; Amerika mit seiner eigenartigen Kulturform war aber auch schon 1797 als ein neues, auf eine Zukunfts-Epoche hinweisendes Gebilde in den Gesichtskreis der weiter blickenden Beobachter getreten. Der Befreiungskrieg der Vereinigten Staaten,

die Erscheinung des praktisch-nüchternen, einfach-selbstbewußten Franklin war von empfindsamen Gemütern nur als ein neuer Anlaß zu begeisterter Schwärmerei für Freiheit und Gleichheit aufgefaßt worden; aber der sicheren Weltkenntnis hatte sich hier etwas ganz anderes angekündigt. — Doch von Amerika ist in unsrem Aufsatz nicht die Rede, wohl aber von England. Auch dieses Land hatte sich schon damals durch seine gewaltige industrielle Tätigkeit in Gegensatz zu dem übrigen Europa gestellt. Der hartnäckige Kampf Englands gegen das festländische Europa in der napoleonischen Zeit ist durch diesen wirtschaftlichen Gegensatz bedingt und wurde auch von Goethe so aufgefaßt[1]).

Jedenfalls — er empfand schon das Herannahen eines „mechanischen Zeitalters" und er fühlte schon die Last, die es der Künstlerseele auflegte, die Bande, in die es das freie Spiel ihrer Kräfte zwang. Ja er meinte schon zu bemerken, daß durch diese Einflüsse das „unmitteilbare Talent" des Künstlers seltener geworden sei; das Gefühl wirkt nicht mehr in unablenkbarer Sicherheit; denn Intellekt und Sinnlichkeit haben sich getrennt, und es ist dadurch innerer Zwiespalt und Unsicherheit erzeugt. Wir erkennen leicht den Gedankengang wieder, in welchem sich Goethe wie Schiller damals einig fanden und sich mit Vorliebe bewegten. Von der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung (1795) bis zu Winckelmann und sein Jahrhundert" (1805) beherrscht dieses Schema die Gedanken Beider, und führt in dem letztgenannten Werke zu dem begeisterten Preise des Altertums, welches „jene kaum heilbare Trennung in der gesunden Menschenkraft" noch nicht erfahren hatte.

Freilich auch in der Gegenwart sieht Goethe die Gabe der Natur, welche den Künstler macht, nicht verschwunden; aber sie

[1]) Man lese den Preis der „Continentalsperre" in dem Gedicht an die Kaiserin von Frankreich (1812):

„Das Kleinliche ist alles weggeronnen,
Nur Meer und Erde haben hier Gewicht.
Ist jenem erst das Ufer abgewonnen,
Daß sich daran die stolze Woge bricht,
So tritt durch weisen Schluß, durch Machtgefechte,
Das feste Land in alle seine Rechte."

scheint es fast, weil die Bedingungen zur Entwicklung „dieser zarten Pflanze" fehlen. Und sie fehlen, weil die Schätzung der Kunst sich verringert hat, weil die Kunst seinen Zeitgenossen nicht mehr ein notwendiges Bedürfnis ist. Das wird durch den Hinweis auf die Griechen erhärtet, welche alles, was sie umgab, von Künstlerhand gestaltet wünschten, während der Neuere sich mit handwerksmäßiger Verzierung begnügt. Dem wahren Reichtum, der sich in künstlerisch-wertvollem Besitz ausweist, wird der Luxus gegenübergestellt, der handwerksmäßige Prunkwaren aufhäuft.

Und nun wird als Beispiel einer würdigen fürstlichen Anlage die Villa Borghese genannt, welche in den letzten Jahrzehnten zu allgemeiner Bewunderung der Mitwelt entstanden war. Goethe hat das Ganze im Sinn: Park und Kasino, künstlerische Ausschmückung und eingefügte Kunstschätze; denn dies Ganze war in der Tat einheitlich, ein Teil für den andern geschaffen[1]). Es darf uns nicht irre machen, wenn wir heute die Dekoration in Stuck und Fresko neben den aufgehäuften Kunstschätzen kaum der Beachtung wert finden; damals urteilte man anders, und wenn man die zeitgenössischen Künstler wohl auch überschätzte, so hatte man doch immerhin mehr Kunstsinn als die meisten Besucher von heute, welche die Säle nur durcheilen, um die wenigen von Bädeker besternten Kunstwerke zu betrachten. Als Goethe in Rom lebte, hatte ein Deutscher, Christoph Unterberger, die Oberleitung über die Anlage der Villa gehabt, und der Dichter mochte bei seinen stillen Besuchen des Parks oft mit Neid dieses Werk betrachtet haben, das weit über alles hinausging, was er in dem bescheidenen Weimar unternehmen konnte; vielleicht hatte er auch mit dem Künstler selbst sich ausgesprochen. Und in Weimar hatte er dann im „Römischen Hause" nach dem Maß der vorhandenen Mittel etwas Aehnliches zu schaffen gesucht. Doch schnell wendet er in unserm Aufsatz sich wieder von dem Beispiel ab und kehrt zu allgemeinen Betrachtungen zurück, über die einzigartigen, dauernden Wert des Kunstwerkes und die öde Leere handwerksmäßiger Massenware. Und da sind es nun die Engländer,

[1]) Eine ausführliche Darstellung der Villa Borghese von Pagliarini war 1796 erschienen.

die er angreift, weil sie diese mechanischen Erzeugnisse durch neue Methoden ins Unendliche vervielfältigen. Die fabrikmäßige Nachahmung antiker Vasen und die eben damals sich ankündigende Technik des Farbendruckes erregen seinen Widerwillen.

Das Schlußwort des Aufsatzes ist von typischer Bedeutung. Auch heute kann der, welcher im Sinne Goethes arbeiten will, sich nichts besseres wünschen, als „hie und da Einzelnen förderlich zu sein, da das Ganze mit unaufhaltsamer Gewalt vorwärts eilt“.

Hochgebirgs- und Meerespoesie bei Goethe.

Ein Vortrag.

Wer die Naturstimmung, den Naturhintergrund, die in Goethes Gedichten walten, sich vergegenwärtigt, dem werden vermutlich weder Hochgebirge noch Meer vor das geistige Auge treten, sondern die Landschaftsbilder des mittleren Deutschlands, seien es nun die heiteren, üppigen Ufer des Rheins und Mains, seien es die ernsten Höhen und Schluchten des Thüringer Waldes. Dem Charakter ruhiger Beschauung und Aufnahme des überall, wo es der Dichter nur packt, interessanten Lebens, der Abneigung, auf die Suche nach gewaltsamen Eindrücken und ungewöhnlichen Erscheinungen auszugehen, entspricht auch diese einfache, zur Freude am regelmäßigen Gang des Naturlebens anregende landschaftliche Stimmung.

Aber trotzdem wissen wir alle, daß auch die Höhen und Tiefen des Lebens unserm großen Dichter wohl bekannt gewesen, daß er hinabgestiegen ist in die Meerestiefen, wo „die Perle verborgen, in stillen Schalen eingeschlossen ruht", und sich emporgeschwungen hat zu den Gipfeln, „wo über schroffen Fichtenhöhen der Adler ausgebreitet" schwebt.

Symbole der menschlichen Leidenschaften, der Anspannung der Gemütskräfte zu äußerster Intensität sind dem Dichter die gewaltigen Gebilde der Natur. Nur selten hat Goethe sie geschaut; aber die wenigen Male, da es geschah, genügten, um in seiner Phantasie dauernde Anregungen zu hinterlassen, die immer wieder wirksam wurden. — Freilich wäre es ja falsch anzunehmen, daß

eine solche Anregung unbedingt für die schaffende Phantasie des Dichters erforderlich sei. In dem Dichter lebt, wie Goethe selbst sagt, eine „Vorempfindung der ganzen Welt". So hat er, ohne an die Meeresküste gelangt zu sein, das eigene Lebensschicksal schon 1776 unter dem Bilde der Seefahrt geschildert. Und ein gemeinsames Bild von Hochgebirge und Meer hat Goethe in großartigen Zügen gezeichnet, ehe er eines von beiden gesehen hatte, in jenem Hymnus „Mahomets Gesang", der den Strom schildert, wie er als Quell zwischen Klippen im Gebüsch von den Wolken genährt wird und jünglingfrisch auf die Marmorfelsen herniedertanzt, — wie dann in der Ebene ihn und seine Brüder die Sehnsucht nach dem alten Vater, dem ewigen Ozean erfaßt, der mit ausgespannten Armen seiner wartet; bis er endlich sein Ziel erreicht: Und so trägt er seine Brüder, seine Schätze, seine Kinder, dem erwartenden Erzeuger freudebrausend an das Herz." —

Aber eine so großartige Poesie hier auch waltet, so tritt es doch unmittelbar uns entgegen, daß die Anschauung nur zu ganz allgemeinen Zügen hier gelangt ist; es fehlen jene besonderen Einzelzüge die mit einem Strich, mit einem Schlage das reale Bild des Gegenstandes vor uns entstehen lassen; sie kann auch dem größten Dichter nur die Erfahrung, am lebendigsten die eigene Beobachtung liefern. Und so drängt sich uns die Frage auf: wann hat Goethe überhaupt mit eigenen Augen Hochgebirge und Meer gesehen? Aber zugleich kommt uns freilich zum Bewußtsein, daß auf beide Fragen nicht eine Antwort gegeben werden kann, da ganz verschiedene Erlebnisse des Dichters hier in Betracht kommen, und es schließt sich die weitere Frage an, ob es überhaupt berechtigt ist, ob es einen Wert hat, Hochgebirge und Meer, die ja nicht bloß räumlich, sondern auch dem Wesen nach so weit getrennt scheinen, in einer ästhetischen Betrachtung zusammenzufassen? Sind es nicht ganz verschiedene Stimmungen, die dem Dichter durch die beiden großen Eindrücke erregt werden? Auf der einen Seite der Eindruck der ewigen Bewegung, des unendlichen, in unberechenbare Ferne hinauslockenden Elements, auf der andern der der unbezwinglichen, unerschütterlichen Starrheit der majestätisch getürmten, zum Firmament auf-

ragenden Massen. Aber beiden Eindrücken und beiden durch sie erweckten Stimmungen ist doch gemeinsam der Grundton des Erhabenen, der trotz aller Verschiedenheit der melodiösen Ausgestaltung einen einheitlichen Charakter und eine harmonische Wirkung der beiden gewaltigen Sinneserregungen ermöglicht. Das spricht sich ja auch darin aus, daß wohl der höchste, mächtigste Natureindruck in den seltenen Fällen erregt wird, wo Hochgebirge und Meer sich unmittelbar berühren. Wer das Mittelländische Meer kennt, der weiß, daß es keinen größeren Effekt für das Auge gibt, als wenn dem aus der Ferne von Griechenland herankommenden Schiffe entgegen langsam zuerst die schneebekrönte Spitze des Aetna aus den Fluten hervortaucht, wenn sie allmählich in die Breite und Tiefe wächst und zuletzt die gesamte zu Alpenhöhe aufragende Pyramide im schwarzen Gewand der Lava und im weißen des Schnees über die unendliche blau wogende Flut emporragt. Und ebenso liegt der Reiz der heute so gern und oft unternommenen Nordlandreisen zum großen Teil gewiß darin, daß dort auf weitester Strecke ein hohes Gebirge seine Grate und Schluchten bis zum Meere hinabsenkt, ja in den nördlichsten Breiten sogar die Ströme der Gletscher bis nahe zu den bespülenden Fluten heransendet.

So weit freilich haben sich Goethes Reisen nicht ausgedehnt: den Norden hat er nie betreten, das Mittelländische Meer nur auf der Ueberfahrt von Neapel nach Palermo, und von Messina nach Neapel befahren; — die Alpen hat er zwar mehrmals, aber doch nur in einem beschränkten Gebiet eingehender, geschaut. Aber Reizungen stärkster Art, wie sie heute der Reisende für selbstverständlich hält, wenn seine Reise lohnend sein soll, waren für Goethe nicht erforderlich, um die stärksten Eindrücke hervorzubringen; die zart empfindende Dichterseele war wie die feinste lichtempfindliche Platte empfänglich für jeden auch nur leichten Eindruck und wurde durch ihn in eine Erregung versetzt, die die Phantasie mächtig beschwingte. So hat ihn ja auch die „Harzreise im Winter“, die Ersteigung des Brockens in so starker und eigentümlicher Weise erregt, als habe er einen mächtigen Hochgebirgsgipfel erklommen. Dies war zugleich bedingt durch den Nachdruck, die Geduld, die Ver-

senkung, womit Goethe sich jedem Eindrucke hingab. Die meisten Menschen bringen für einen Genuß des Auges, sei es Natur- oder Kunstgenuß, viel zu viel eigene Voreingenommenheit, bisweilen auch wirklich zu viel Gedanken mit, sie bleiben in diesen befangen, besonders wenn sie sich in Gesellschaft befinden und sich über das Gesehene fortwährend aussprechen; sie scheuen sich gewissermaßen, sich durch einen großen Eindruck aus der gewohnten Gemütslage hinausdrängen zu lassen, und kommen so nicht zum Vollgenuß des Geschauten. Ganz anders Goethe, der, wo er sehen will, nur Auge ist, sich mit Ausschließlichkeit dem Eindruck des Bildes unausgesetzt hingibt und geduldig abwartet, was für eigene Empfindungen und Gedanken sich schließlich aus dem intensiv aufgenommenen Eindruck erzeugen werden. So hat er noch in vorgerückten Jahren den Schaffhauser Rheinfall, der heute meist mit Achselzucken abgetan wird, erwartungsvoll betrachtet, bis er schließlich sich gleichsam überwältigt fühlte und dies mit den Worten zum Ausdruck brachte: „Herrlicher war das Farbenspiel im Augenblick der sinkenden Sonne, aber auch alle Bewegung schien schneller, wilder und sprühender zu werden. Leichte Windstöße kräuselten lebhafter die Säume des stürzenden Schaums, Dunst schien mit Dunst gewaltsam zu kämpfen, und indem die ungeheure Erscheinung immer sich selbst gleich blieb, fürchtete der Zuschauer dem Uebermaß zu erliegen und erwartete als Mensch jeden Augenblick eine Katastrophe."

Wenn auch vielleicht nicht ebenso gründlich, aber doch ebenso aufnahmefähig und -freudig hat Goethe schon auf seiner ersten Schweizerreise von 1775 das Alpenland genossen. Der Züricher See hat ihm zum erstenmal den Eindruck des Zusammenwirkens, zwar nicht von Hochgebirge und Meer, aber doch von Wasserfläche und bedeutenden Höhen, gegeben. Auch auf größere Verhältnisse, auch auf eine weniger idyllische, feierlichere Landschaft würden jene wunderbaren Verse passen, die er in einem Kahne gedichtet:

Auf der Welle blinken tausend schwebende Sterne,
Liebe [1]) Nebel trinken rings die türmende Ferne;

---

[1]) Später geändert in „weiche".

Morgenwind umflügelt die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt sich die reifende Frucht.

Vom Züricher geht es nach dem Vierwaldstätter See und von da hinauf nach dem Gotthard. Auf dem Wege verzeichnet er in sein Notizbuch die abgerissenen Worte: „Schnee, nackter Fels und Moos und Sturmwind und Wolken, das Geräusch des Wasserfalls, der Saumrosse Klingeln. Oede wie im Tal des Todes — mit Gebeinen besäet — Nebel — See .... Das Urseler Tal mag das Drachental genannt werden. — Einer der herrlichsten Wasserfälle der ganzen Gegend." Aus diesen Elementen ist später die dritte Strophe des Mignonliedes gebaut worden:

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg,
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg;
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut.

Der Gotthard blieb der größte Eindruck, den Goethe auf dieser ersten Schweizerreise gewann. Wie es oft mit frühen und darum besonders lebhaften Eindrücken zu gehen pflegt, so war auch dieser besonders nachhaltig; immer wieder hat der Dichter auch bei den späteren Reisen die Gotthard-Straße aufgesucht.

Aber irgendwo auf jener ersten Reise hat sich auch ein engbegrenztes Bild seiner Phantasie eingeprägt, der Kontrast eines Idylls und einer wild zerstörenden Gewalt. Und in die Anfänge seines Faust, die uns sonst in die schlichte mitteldeutsche Welt einführen, uns nichts von Hochgebirgswelt zeigen, fügt er ein isoliertes Bild ein, das genugsam erkennen läßt, wie der Eindruck der Alpenwelt sein Inneres erschüttert hatte. Faust, indem er Gretchens Schicksal voraussieht, bricht in die Worte aus:

Bin ich der Flüchtling nicht, der Unbehauste,
Der Unmensch ohne Zweck und Ruh',
Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste,
Begierig wütend nach dem Abgrund zu?
Und seitwärts sie mit kindlich dumpfen Sinnen
Im Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld,
Und all ihr häusliches Beginnen
Umfangen in der kleinen Welt.
Und ich, der Gottverhaßte, hatte nicht genug,

Daß ich die Felsen faßte und sie zu Trümmern schlug!
Sie, ihren Frieden mußt' ich untergraben! . . .

Sicherlich würden wir ohne Goethes erste Schweizerreise diese Verse nicht im „Faust“ lesen.

Charakteristisch aber ist, wie überall, wo Goethes Phantasie sich um das Hochgebirge bewegt, sie hauptsächlich angezogen wird von der Art und Weise, wie das Wasser sich dort betätigt und darstellt. Es ist das Element, dem seine Einbildungskraft sich am meisten verwandt fühlt; dann folgt das Licht mit den Wirkungen, die es in der großartigen Szenerie hervorbringt, während die starre „Gebirgsmasse“ an sich ihm wie seinem Faust „edel stumm“ bleibt. So finden wir auch auf der zweiten Schweizerreise, die er 1779 als Begleiter seines Herzogs unternahm und die ihm ein weites Gebiet, die Berner, Savoyer, Walliser Alpen erschloß, — wir finden, daß das einzige Gedicht, das einen unmittelbaren Reiseeindruck wiedergibt, durch einen Wasserfall, durch den Staubbach im Lauterbrunner-Tal hervorgerufen ist. Der Staubbach wird heute meistens kritisch behandelt; der Reisende findet, daß der Staubbach das nicht erfülle, was nach dem vorausgegangenen Ruf der Reisende berechtigt sei von ihm zu fordern . . . Goethe wurde durch den Staubbach zu dem wundersamen, schwere Gedankenmassen leicht dahintragenden Hymnus „Gesang der Geister über den Wassern“ angeregt:

Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser;
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muß es,
Ewig wechselnd.

Der Wasserfall, von der Sonne beleuchtet, bildet auch den Schlußpunkt in dem großartigen Hochgebirgsgemälde, mit dem der Dichter im höchsten Alter den zweiten Teil des Faust eröffnete, das aber in seinem Ursprung schon auf die dritte Schweizerreise, des Jahres 1797, zurückgeht. Goethe berichtet uns selbst ausführlich, wie er in einer epischen Darstellung der Tell-Sage die eigenartige Natur der Urkantone um den Vierwaldstätter See darstellen wollte.

So hatte er ja auch schon früher in dem Singspiel „Jery und Bätely“ die Hörer in den Kanton Uri geführt, ohne freilich auf dem allgemein idyllischen Hintergrund dieses Dramolets den eigenartigen Charakter des Alpenlandes besonders zum Ausdruck zu bringen. In dem Tell-Epos aber sollte dies um so lebhafter, eindrucksvoller geschehen, — eingehende Naturstudien sollten dazu den Grund legen. „Ich sah den See im ruhigen Mondschein, erleuchtete Nebel in den Tiefen der Gebirge. Ich sah ihn im Glanze der lieblichsten Morgensonne, ein Jauchzen und Leben in Wald und Wiesen. Dann stellte ich einen Sturm dar, einen Gewittersturm, der sich aus den Schluchten auf den See wirft.“ Jedoch alles dies blieb in der Phantasie des Dichters beschlossen; das Tell-Epos kam nicht zur Ausgestaltung. Aber dreißig Jahre später münzte Goethe, wie er selbst bekennt, aus dem Golde seiner Tell-Lokalitäten“ jenes wunderbare Bild der im Hochgebirge aufgehenden Sonne, die Faust staunend betrachtet.

Hinaufgeschaut! Der Berge Gipfelriesen
Verkünden schon die feierlichste Stunde;
Sie dürfen früh des ewigen Lichts genießen,
Das später sich zu uns herniederwendet.
Jetzt zu der Alpe grüngesenkten Wiesen,
Wird neuer Glanz und Deutlichkeit gespendet;
Und stufenweis herab ist es gelungen . . .
Sie tritt hervor . . .

In ihrem Licht erscheint dann farbig belebt und verklärt der „Wassersturz, das Felsenriff durchbrausend“, dessen Schaum in die Lüfte geschleudert sich zum Regenbogen verwandelt, „bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend“.

Wenn aber der Dichter diese Terzinen für das Einzige erklärt, was er aus den damals empfangenen Eindrücken gemünzt hat, so müssen wir ihn gegen sich selber zum Zeugen aufrufen. Auf der dritten Schweizerreise entstanden ist jene tiefempfundene Elegie „Euphrosyne“, die mit dem Bilde des Sonnenuntergangs beginnt und daran sich die Vision der abgeschiedenen Freundin anschließen läßt.

Auch an des höchsten Gebirgs beeisten, zackigen Gipfeln
Schwindet Purpur und Glanz scheidender Sonne hinweg.

Lange verhüllt schon Nacht das Tal und die Pfade des Wandrers;
Der am tosenden Strom auf zu der Hütte sich sehnt . . .
Aber was leuchtet mir dort vom Felsen glänzend herüber,
Und erhellet den Duft schäumender Ströme so hold?

Der Schilderung schweizerischer Natur ist hier das antike Versmaß dienstbar gemacht, dessen sich der Dichter in dieser Schaffensperiode besonders gern bediente; aber die volle Stimmung des Naturbildes gelingt ihm auch in dieser ferner liegenden Form auszudrücken. Ebenso in dem sinnigen Epigramme „Schweizeralpe“, zu dem ihn die Naturerscheinung anregte, welche der kundige Tourist heutzutage mit dem technischen Wort „Neuschnee“ bezeichnet:

War doch gestern dein Haupt noch so braun wie die Locken der Lieben,
Deren holdes Gebild still aus der Ferne mir winkt;
Silbergrau bezeichnet dir früh der Schnee nun die Gipfel,
Der sich in stürmender Nacht dir um den Scheitel ergoß.
Jugend, ach! ist dem Alter so nah durchs Leben verbunden,
Wie ein beweglicher Traum Gestern und Heute verband.

Auch in den Zeiträumen zwischen jenen drei Schweizerreisen, deren poetischen Ertrag wir durchmustert haben, hat Goethe mehrmals die Alpen betreten; aber unter Umständen, die ihm eine tiefere Versenkung in ihre Schönheit versagten. Nichts ist bezeichnender für die leidenschaftliche Sehnsucht, mit der es ihn nach Italien drängte, und für die tiefe Schwermut, mit der er zurückkehrte, — als daß er auf dem Hin- wie dem Rückweg für die Schönheit des Hochgebirges gar kein Auge hatte. Dreimal folgte er der Brennerroute, einmal der Splügenroute; aber beide, auch die einzigartige Via Mala, haben nicht Anregung oder Stoff auch nur zu dem kleinsten Gedicht geboten. Dagegen gab ihm Italien selbst ja den anderen großen Natureindruck, den des M e e r e s.

Zuerst geschaut hat Goethe das Meer in Venedig, der „neptunischen“ Stadt, in der er wochenlang geweilt hat, und an deren beliebtester Strandpromenade, dem Lido, er den langgezogenen Kämmen der heranrollenden Wogen entlang gewandert ist. Aber in Venedig überwiegen die großen Eindrücke von Kunst und Geschichte so stark, das Meer erscheint in dieser „Königin des Meeres“ so sehr dem zwingenden Willen des Menschen dienstbar gemacht,

daß man mehr diese zähe Menschenkraft als die Urkraft des Elements zu bewundern getrieben wird. Die „Venetianischen Epigramme", die dort entstanden, lassen wenig von Meeresstimmung und gar nichts von Meeresbewunderung erkennen. Erst Neapel ließ Goethe das Meer in seiner Größe und Pracht erfassen, und die kurze Fahrt zwischen Sizilien und Neapel ließ ihn auch die gefahrdrohende Macht erfahren, als infolge der andauernden Windstille die nicht zu überwindende Meeresströmung das Schiff an die Felsufer der Insel Capri zu treiben drohte. Zweifellos durch dies Erlebnis angeregt sind die beiden allbekannten knappen Stimmungsbilder:

Tiefe Stille herrscht im Wasser, ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer glatte Fläche ringsumher.
Keine Luft von keiner Seite,
Todesstille fürchterlich,
In der ungeheuren Weite
Reget keine Welle sich.

Die Nebel zerreißen der Himmel ist helle,
Und Aeolus löset das ängstliche Band.
Es säuseln die Winde, es rührt sich der Schiffer,
Geschwinde! Geschwinde! es teilt sich die Welle,
Es naht sich die Ferne; schon seh ich das Land.

Ist hier das Meer im wesentlichen noch als rein unheimliche Macht empfunden, von der der Mensch gern wieder zum Lande zurückkehrt, so wurde doch der Dichter wahrhaft vertraut mit der See, als er die Küsten Siziliens, klassischen Erinnerungen folgend, bereiste. Die große Meeresdichtung Homers, die Odyssee, lehrte ihn das Meer verstehen, — und wiederum wurde dies seit den Jünglingstagen von ihm hochverehrte Gedicht ihm erst wahrhaft lebendig und gegenständlich durch das eigene Hineinsenken und Hineinleben in die Meereseindrücke. In der geplanten Tragödie „Nausikaa" wollte er die Phantasiewelt der Odyssee, aber auch zuleich die reale Welt der mittelländischen Meeresküste dichterisch wiedergeben; leider blieb dieser Plan in den ersten Anfängen der Ausführung stecken; aber schon aus geringen Bruchstücken können wir die Feinheit der Auffassung und Nachempfindung erkennen, mit der die

Dichterseele den Eindrücken dieser Küstenlandschaft entgegenkam, — wie in den beiden Zeilen:

Ein weißer Glanz ruht über Land und Meer,
Und duftend schwebt der Aether ohne Wolken.

An die Küsten Siziliens fühlen wir uns auch unwillkürlich versetzt in dem neun Jahre später entstandenen erzählenden Gedicht „Alexis und Dora", obgleich keine bestimmte Lokalität hier genannt wird. Aber ein südliches Meer und eine südliche Küstenstadt sind es, und etwas Inselhaftes empfinden wir unwillkürlich bei der Vergegenwärtigung des Landes, das ganz und gar auf das Meer angewiesen scheint. Hier zeigt sich der Dichter mit dem ruhigen, die Fahrt begünstigenden Meere ebenso vertraut wie mit dem stürmischen, zerstörenden. Es sind feine Züge der Beobachtung, welche ihm die Verse eingeben:

Langhin furcht sich die Gleise des Kiels, wohin die Delphine
Springend folgen, als flöh' ihnen die Beute davon.

oder jener andern, da Alexis

Sieht die Berge schon blau, die scheidenden, sieht in das Meer sie
Niedersinken, es sinkt jegliche Freude vor ihm.

Berge, die in der Flut versinken: jene Eindrücke der Verbindung von Gebirge und Meer, die wir vorher als die großartigsten erkannten, boten dem Dichter die Küsten Unteritaliens, Siziliens und der kleineren Inseln in reicher Fülle dar. Gleichsam die Substruktionen, Unterbauten zum Küstengebirge erblickt er in der geheimnisvollen, vom Meer durchfluteten Felsgrotte, die er mit wunderbarer Phantasie in dem Fragment der Befreiung „des Prometheus" schildert:

Auf mächtigen Pfeilern, unten von Wogen des Meeres umflossen,
Ruhn kühne Gewölbe.
Da dringen die Strahlen der Sonne treffend herein und spielen mit
Immer lebendigen Schatten.
Tief innen wohnt heiliger Dämmer —
Dort erwartet von allen Schätzen des Meeres umgeben
Thetis den Gatten.
Hades, der Erderschütterer, und Poseidon bauten sie auf
Mit Kräften der Götter.
Berge stürzten zusammen und andere stiegen aufgerichtet
Empor, ewige Zeichen ihrer Herrschaft.

Von den Grotten aber hebt sich der Blick des Dichters hinauf zu den schroffen Felsen, die das Meer an jenen Ufern auf so langen Strecken begleiten, und die mächtigen Eindrücke, die seine Phantasie hier gewonnen, werden in manchen späteren Erzeugnissen seiner Poesie wieder lebendig. Wer von der Höhe jener Kalkfelsen hinabgeblickt hat in jene Buchten, in denen die blauen Wogen des Mittelmeeres beständig ihr schäumendes Spiel treiben, der empfindet erst ganz die Naturwahrheit jener Verse der Erzengel im „Prolog zu Faust":

Es schäumt das Meer in breiten Flüssen
Am tiefen Grund der Felsen auf,
Und Fels und Meer wird fortgerissen
In ewig schnellem Sphärenlauf.
Und Stürme brausen um die Wette
Vom Meer aufs Land, vom Land aufs Meer
Und bilden wütend eine Kette
Der tiefsten Wirkung ringsumher.

In der großartigsten Vereinigung aber finden sich Hochgebirge und Meer zusammen in jener erhabenen Vision des Faust, da er der Bahn der Sonne auf Flügeln nachfolgen will und nichts Höheres dabei vorzuahnen weiß, als das Ueberfliegen der Hochgebirgsmauer der Alpen und das Hinabblicken auf die Gestade des südlichen Meeres:

Nicht hemmte dann den göttergleichen Lauf
Der wilde Berg mit allen seinen Schluchten,
Schon tut das Meer sich mit erwärmten Buchten
Vor den erstaunten Augen auf.
Doch scheint die Göttin endlich wegzusinken,
Allein der neue Trieb erwacht,
Ich eile fort ihr ewiges Licht zu trinken,
Vor mir den Tag und hinter mir die Nacht,
Den Himmel über mir und unter mir die Wellen,
Ein schöner Traum, indessen sie entweicht.
— — — — — — — — — — — — — —

Doch nicht nur in einzelnen Versen oder Gedichten hat Goethes Meeresbegeisterung ihre Sprache gefunden: eine umfassende künstlerische Huldigung hat er dem Ozean in seinem Allgedicht in

der Schlußszene der „Klassischen Walpurgisnacht" dargebracht. Hier hat er alle Kraft des betrachtenden Geistes und der dichtenden Phantasie aufgeboten, hier weht Meeresduft und waltet Meeresstimmung. Hier werden die tiefsten Anschauungen entwickelt über die Bedeutung des Meeres für die Bildung der Erdoberfläche und für die Entwickelung der organischen Lebewesen. Hier wird eine Fülle der verschiedensten Gestalten zum Preise des Meeres hervorgezaubert und alles doch in dem dichterischen Rahmen des „heiteren Meeresfestes" zusammengehalten.

Hier weht gar eine weiche Luft,
Es grunelt so, und mir behagt der Duft.

Die Nacht ist nicht rauh, finster, unglückbringend wie in nordischen Meeren; es ist eine südlich warme, von hellstem Mondschein durchleuchtete Nacht. Reizvoller noch, geheimnisvoller und doch traulicher als im Tagglanz der Sonne, flutet die See vor uns. Und die Mondgöttin

Blicket ruhig von dem Bogen
Ihrer Nacht auf Zitterwogen,
Milde blitzend, Glanz gewinnend
Und erleuchtet das Getümmel,
Das sich aus den Fluten hebt . . .

Es ist ein buntes, phantastisches Gewimmel, von den barockten Spukgestalten griechischer Phantasie bis zu den zartesten Gebilden reinster Schönheit. Und zwischen ihnen der ernste Vertreter griechischer Weisheit, Thales, der den Ursprung und das Element der Entwickelung aller Dinge im Schoße des Wassers erkennt, der die Ideen von der plutonischen gewaltsamen Bildung der Erdoberfläche ersetzt durch die neptunistische der bildenden Kraft des Wassers, der schließlich selbst das künstlich erzeugte, des wahren Lebens entbehrende Menschlein, den Homunkulus, dazu anweist, dort das wahre Leben in aufsteigender Entwicklung zu finden,

Gib nach dem löblichen Verlangen, von vorn die Schöpfung anzufangen!
Im weiten Meere mußt du anbeginnen

Thales, der auch zuletzt den Schlußhymnus anstimmt, in dem der

achtzigjährige Dichter zusammenfaßt, was er ein Leben lang menschlich und poetisch vom Walten der Wasserwelt empfangen hatte:

Heil, Heil aufs neue!
Wie ich mich blühend freue,
Vom Schönen, Wahren durchdrungen . . .
Alles ist aus dem Wasser entsprungen!
Alles wird durch das Wasser erhalten!
Ozean, gönn' uns dein ewiges Walten!
Wenn du nicht Wolken sendetest,
Nicht reiche Bäche spendetest,
Die Ströme nicht vollendetest,
Was wären Gebirge, was Ebnen und Welt!
Du bist's, der das frischeste Leben erhält,
Du bist's, dem das frischeste Leben entquellt.

So großartigen Zeugnissen gegenüber muß es uns gewiß seltsam erscheinen, daß ein hervorragender literarischer Kritiker, freilich ein Ausländer (Georg Brandes), behauptet hat, Goethe habe niemals das Meer besungen. Aber in gewissem Maß wird vielleicht manchem von uns dieser Irrtum auch nicht unmöglich sein. Jedenfalls wird man kaum, wenn von Sängern des Meeres oder auch des Hochgebirges die Rede ist, zunächst an Goethe denken. Wie erklärt sich das? Hauptsächlich wohl dadurch, daß Goethe diese großen Erscheinungen, wo er sie dichterisch darstellt, wie überhaupt alles, was die Kraft seiner Poesie uns vor Augen führt, nicht eigentlich um ihrer selbst willen dargestellt hat. Er ist nicht den Spuren des berühmten Albrecht von Haller gefolgt, der die Alpen methodisch besang. Und er hatte nicht Heinrich Heine als einem Nachfolger die Wege gewiesen, wenn dieser eine ganze reichhaltige, geordnete Reihe von Meeresstimmungen in einen Kranz von Nordseebildern zusammenband. Man betont immer wieder in immer neuen Wendungen die objektive, nach Goethes eigenem Ausdruck „gegenständliche" Art seines Dichtens. Aber in Wirklichkeit ist Goethes Dichten nur insofern objektiv, daß er sich ganz und gar, wie wir schon zu Anfang dieser Betrachtung sahen, in den Gegenstand versenkt; was er aber schließlich darstellt, ist nicht der Gegenstand selbst, sondern die Wir-

kung, die er von ihm erfahren hat. Von dieser Seite betrachtet, erscheint seine Dichtung als subjektiv; überall als ein Bekenntnis des eigenen Innenlebens, seiner Entwicklung, seines Hin- und Herflutens. Wer deshalb bestimmte photographisch getreue Wiedergaben einzelner Naturbilder von ihm verlangt, wird sich getäuscht fühlen. Sind aber diese, wenn wir von lokalen und andern nebensächlichen Interessen absehen, das Wesentliche, was wir von der Poesie erwarten? Ist nicht überall die menschliche Seele der eigentliche Ausgangs- und Zielpunkt unseres poetischen Interesses? und ist nicht jene Dichterkraft die höchste, welche in allen, auch den gewaltigsten Erscheinungen zwar wertvolle Schätze erblickt, aber doch nur solche, die dazu bestimmt sind, ihren eigenen Reichtum zu vermehren, ihr Können zu steigern, ihr Leben zu erhöhen? Eine solche Dichterkraft war in eminentem Sinne des Wortes Goethe, der sein zwiefaches Verhältnis zur Natur mit dem schlagenden Wort gekennzeichnet hat: der Künstler sei zugleich „der Sklave und der Herr der Natur". Und es rechtfertigt sich auch eine solche Betrachtung in allgemeinerem philosophischem Sinn: unsere gesamte ästhetische Auffassung der Natur, die doch einer poetischen Darstellung immer zugrunde liegen soll, ist mit Notwendigkeit eine subjektive. In dieser Hinsicht ist wirklich der Mensch, „das Maß aller Dinge". Die Natur an und für sich ist in sich selbst vollendet, nicht unserem Urteil unterworfen; sie ist an und für sich weder groß noch klein, weder erhaben noch niedrig, weder schön noch häßlich; das alles ist nur der menschliche Geist, der sie betrachtet, der von ihr Wirkungen empfängt, die sich aber nach der Art seines eigenen Wesens bestimmen und bemessen, — der durch den Schwung seiner Phantasie ihr wiederum darleiht, was in seinem eigenen Innern liegt, und mit der Kraft seiner Poesie in seinem Naturbilde das Ebenbild seines eigenen Wesens erschafft.

Goethe als Dramatiker.

Ein Vortrag.

Mächtigen Aufschwung hat in unserer Zeit die dramatische Kunst genommen. Ueberall sehen wir neue Bühnen sich erheben. Städte, die sich sonst mit einem Theater begnügten, haben deren jetzt eine ganze Reihe aufzuweisen. Volksschichten, die früher den Genuß des Theaterbesuchs gar nicht oder doch nur als seltenste Ausnahme kannten, füllen jetzt regelmäßig die weiten Räume. Das Interesse an neuen Dramen ist aufs höchste gesteigert, andere poetische Erzeugnisse können mit dieser Dichtart nicht mehr wetteifern, und die dramatischen Dichter genießen eine öffentliche Stellung, wie sie sonst nur bekannten politischen Persönlichkeiten zukommt. Schrittweise hat sich im Lauf des 19. Jahrhunderts diese Entwicklung vollzogen; in ihren Anfängen geht sie unstreitig zurück auf unsere beiden Großen: Lessing und Schiller, die ihre beste Kraft für die dramatische Dichtung und für das wirkliche Theater eingesetzt haben. Lessing mit Scharfsinn die Anforderungen der Bühne erkennend und darnach sein Schaffen mit Klarheit und Konsequenz regelnd, Schiller die Kraft eines gewaltigen Willens und den Schwung des genialen Dichters schließlich fast allein auf diesem Schauplatz konzentrierend. Goethe hatte beiden auf der Weimarer Bühne die echte Heimstätte gegeben. Nathan der Weise ist erst hier zum wirklichen Leben gelangt, und Schiller hat seine späteren Dramen hier unter Goethes Oberleitung selbst auf die Bretter führen können.

Aber so groß auch Goethes Verdienste um die dramatische

Kunst sind, so kann man doch nicht sagen, daß er in dem speziellen Sinn, wie Lessing oder Schiller dramatischer Dichter gewesen sei. Und unter den großen Dramatikern aller Zeiten wird der Dramaturg stets Schiller anführen, aber schwerlich Goethe. Und doch besitzen wir von Goethe eine lange Reihe dramatischer Werke und darunter sogar sein unvergleichliches Lebenswerk, den Faust. Ist das nicht ein Widerspruch, und wie ist er zu erklären? Jedenfalls so, daß die gewaltige dichterische Kraft Goethes nicht gerade nach der dramatischen Form verlangte, nicht gerade für sie bestimmt schien, man darf sagen, daß Goethes Dichterkraft in seinen Dramen nicht so sehr d u r c h die dramatische Form als t r o t z ihr wirkt.

Da entsteht aber die weitere Frage: warum wählte er doch wieder und wieder von früher Jugend bis zum späten Alter die dramatische Form? Vom Götz von Berlichingen, vom Torquato Tasso, vom Faust lagen ihm erzählende Lebensbeschreibungen vor. Warum brachte er sie in die Form des Schauspiels? Es ist kein Zweifel, daß Goethe sowohl als Lyriker, wie als Epiker die höchste Kraft darstellt, die Deutschland hervorgebracht hat. Unvergleichlich ist die Tiefe des Blicks, die Feinheit der Auffassung, mit der er das seelische Leben ergründet, hier ein alles vergeistigender ideeller Dichter; aber nicht minder imposant ist die Kraft und Weite des Blicks, mit welcher er die Wirklichkeit beherrscht und im reichen bunten Leben vor uns erscheinen läßt, hier ein Realist von hoher, bisweilen auch herber Wahrheitsliebe. Goethes Lyrik ist ein Brunnquell, aus dem alle späteren deutschen Lyriker geschöpft haben und seine Romane sind Marksteine in der Geschichte deutscher epischer Kunst, an die sich die ganze Geschichte unseres Romans auf ihren verschiedenen Stufen angeschlossen hat.

„Weltverirrung zu betrachten
Herzensirrung zu beachten,
Dazu war der Freund berufen.
Schaute von den vielen Stufen
Unseres Pyramidenlebens
Viel umher und nicht vergebens;
Denn von außen und von innen
Ist gar Manches zu gewinnen.

Daß nun dies auch deutsche Leute
Bei Gelegenheit erfreute,
Ließ er auf der Bühne schauen
Heldenmänner, Heldenfrauen,
Wenige zuerst, dann viele
Kamen zum belebten Spiele
Immer nach verschied'nen Formen,
Strengen und befreiten Normen,
Da denn unter diesem Haufen
Allerlei mag unterlaufen."

Mit diesen einfachen und launigen Worten hat Goethe selbst schon fast ein Siebziger, geschildert, was ihn seine Gestalten auf die Bühne führen ließ. Es ist eben für den neueren Dichter die stärkste unmittelbare Wirkung auf die Mitwelt von der Bühne aus möglich. Seit die epische Dichtung nicht mehr von Rhapsoden vorgetragen, die lyrische nicht mehr gesungen wird außer im Konzertsaal, wo das bloß musikalische Interesse überwiegt, seitdem hat sich das tote Papierblatt zwischen den Dichter und sein Publikum geschoben; er spricht nicht mehr mit klangvollen Worten zum Ohr, sondern er muß Buchstaben aus Druckerschwärze vor die Augen bringen. Auf dem Theater aber erklingt sein Wort noch unmittelbar herab ans Ohr der Hörer, und die Gestalten seiner Phantasie verkörpern sich zu wirklichen Menschen; und ist er gar wie Goethe Dichter und Theaterleiter in einer Person, so ist er tatsächlich ein König, der aus dem Reich der Phantasie in das der Wirklichkeit hinüber und aus diesem in jenes wieder zurückschweifen kann, nicht nur der Bewohner des Himmels wie jener Schillersche Poet, sondern auch der Beherrscher der Erde. Sehr charakteristisch ist dabei aber, wie Goethe selbst hervorhebt, daß er sich nach Belieben der verschiedensten dramatischen Formen bedient hat, der strengen, wie der freien. Jeder spezifisch-dramatische Dichter erschafft sich einen eigenen dramatischen Stil, der sein künstlerisches Werkzeug und zugleich sein persönliches Erkennungszeichen wird; der Stil großer Dramatiker wie eines Shakespeare oder Schiller ist als eine feste selbständige Größe in die Geschichte eingegangen und zum Merkmal bestimmter dramatischer Schulen geworden. Aber Goethe war nicht in diesem

Sinn Dramatiker, er schuf sich keinen dauernden Stil; noch weniger natürlich schloß er sich einer einzelnen Schule an, sondern er verwertete jede bekannte dramatische Form, wo sie ihm gerade für den Einzelfall geeignet schien, um sein künstlerisches Wollen und den Drang seiner Phantasie zum Ausdruck zu bringen; aber er drückte auch jeder seinen persönlichen Stempel auf und in seinen Händen wurde sie etwas Neues, noch nicht Dagewesenes, Einzigartiges.

Die hergebrachte Form des französischen Alexandriners hat er in seinen Jugendlustspielen beibehalten, aber wie viel mehr lebendige Frische hat er in sie zu legen gewußt, als irgend einer seiner Vorgänger in Deutschland. Im Götz von Berlichingen folgte er dem Vorbild Shakespeares, aber er steigerte dessen Art ins Ungemessene, so daß zwar die dramatische Form tatsächlich gesprengt wurde, dafür aber auch ein Lebensbild geschaffen von solcher Breite und solchem Farbenreichtum, wie wir es auch bei Shakespeare nicht finden. In „Iphigenie" und „Tasso" fühlte er sich gedrungen, der gemessenen Form und der tiefen Gedankenentwicklung des Lessingschen Nathan seine Huldigung zu bringen, aber welch' rein vergeistigte Erscheinung und welches zarte Gespinst ist hier statt der scharf durchdachten und streng umrissenen Gebilde Lessings entstanden? In der Pandora- und in der Helenadichtung des „Faust" ahmte er die Kunst der griechischen Tragiker nach, aber er verschmolz sie in kühnster Weise mit romantischen Formen und Klängen. Und endlich der Faust selber, angeblich in Hans Sachsischer Manier gedichtet, wie könnte man seinen genialen Stil auf einer Stufe mit dem des biederen Nürnbergers zusammenstellen wollen? Ueberall altes und neues zugleich, die reichste Erbschaft allmenschlicher Kultur, aber überall Goethescher Geist, der das Erbe nach seinem eigenen Gesetz umwandelt gemäß dem Wort „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen". Das Goethesche Drama ist also kein festes unveränderliches Gebilde, sondern es ist der Ausdruck seines persönlichen Wesens, seiner jeweiligen Entwicklungsphase und seines Dranges, sein Innenleben in Gestalten zu verkörpern. Darstellung des Menschlichen, danach verlangte er, wenn er dramatisch dichtete, und je nachdem ob ihm mehr das weite Ge-

triebe des Menschenwesens oder die Stille und Tiefe des Seelenlebens am Herzen lag, danach bestimmte sich, ob er realistische oder idealistische Form für das Drama wählte. Der Gang der Handlung, insofern er sich zu einem festen, auf die theatralische Wirkung berechneten Bau fügt, war ihm nicht oberstes Gesetz, wie er es dem geborenen Dramatiker ist, sondern aus dem inneren Wesen des Stoffs, den er behandelte, ergab sich ihm jedesmal das innere Gesetz, nach dem er ihn entfaltete, ohne der äußeren Wirkung viel zu achten.

Dramatisch aber ist der Grundzug seiner Werke doch darin, daß er stets die Handlung aus einem Gegensatz und einem daraus sich ergebenden Konflikt sich gestalten läßt. Es sind besonders zwei Typen männlicher Charaktere, die er gern einander gegenüberstellt, in denen er zwei Grundzüge des eigenen Wesens auseinanderlegt, den klaren, festen, die Welt überschauenden und ordnenden Sinn und das tiefe und zarte, aber auch schwärmende, sich selbst zu Zeiten verlierende Gefühl. Der klassische Ausdruck dieses Gegensatzes und des daraus sich ergebenden dramatischen Konflikts sind Antonio und Tasso; aber in immer neuen Variationen finden wir dies Thema wieder, bald derb und gewaltsam in Götz und Weislingen, bald satirisch, scharf und humoristisch in Mephistopheles und Faust, bald schmerzvoll elegisch in Prometheus und Epimetheus. Nicht immer braucht der Gegensatz aber ein feindlicher zu sein: der herbe und harte Carlos ergänzt und leitet den weichen, schwankenden Clavigo, der weltgewandte, sicher auftretende Pylades den phantastisch sich verlierenden Orestes. Aber die Gleichberechtigung beider Typen ist auch in diesen Fällen festgehalten; der kluge Freund trifft doch immer zuletzt auf einen Punkt im Innern seines Gefährten, dem sein Weltverstand nicht gewachsen ist und dem er ratlos gegenübersteht. Wenn aber sich zwischen diesen beiden Hauptfiguren kein Konflikt entwickelt, so bleibt dieses dramatische Grunderfordernis deshalb doch nicht aus, denn das eigene Wesen jener phantasievollen und schwankenden Persönlichkeiten erzeugt ohne weiteres den inneren Konflikt in ihren Seelen, der ein tragisches Geschick in sich trägt. Wo „Zwei Seelen in der Brust des Helden wohnen", da entsteht auch bald jener Zustand, den Goethe als charakteristisch für Lord

Byron hervorhob, daß er „sich selbst im Innersten bestreitet". Für einen Tasso würde es gar nicht des Konflikts mit einem Antonio bedürfen, um den Frieden seines Lebens zu untergraben; er selbst ist sein eigener, unaufhörlicher Friedensstörer, er selbst würde sich deshalb auch fortwährende Konflikte mit der Umwelt erzeugen, weil seine Stellung zu ihr sich in seiner Vorstellungsweise fortwährend ändert.

So ruht das Goethesche Drama mit seinen Grundfesten auf psychologischen Vorgängen, sei es im gegenseitigen Verhältnis der Hauptpersonen, sei es im Innenleben des Helden. Diese Vorgänge können von welthistorischer Bedeutung sein, wie im Egmont, sie können Himmel und Hölle in Bewegung setzen, wie im Faust, sie können ebenso auf das engste Gebiet des persönlichen Lebens beschränkt bleiben; sie wirken immer in gleichem Maß ergreifend und erschütternd. Mag uns Goethe nur wenige Gestalten vorführen oder mag er uns ein reiches Bild des gesellschaftlichen oder politischen Lebens entwerfen, immer bleibt die eigentlich dramatische Funktion der seelischen Entwicklung des Helden vorbehalten. Zum Unterschied von dem geborenen Dramatiker, bei dem auch jede Nebenfigur dramatisches Leben gewinnt, jede einzelne Szene ihren dramatischen Aufbau hat, gibt Goethe, wo er den engsten Kreis des Helden verläßt, meist nur Zustandsschilderung, und die eigentlich dramatische Kraft pulsiert nur in den Szenen, die für das Geschick des Helden entscheidend sind.

So schwer, ja scheinbar unlöslich auch oft der Zwiespalt ist, in den sich der Held verstrickt sieht, so ist doch der tragische Ausgang dem Dichter im ganzen nicht sympathisch; er hat selbst ausgesprochen, er sei zum tragischen Dichter nicht geboren, weil seine Natur konziliant sei, darum könne ihn der rein tragische Fall im Grund nicht interessieren, bei dem keine Ausgleichung denkbar sei. Seinem Wesen entsprach wohl am meisten der Charakter der Iphigenien-Handlung, den er selbst mit den Worten bestimmte: „Alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit". Dieser Sinnesart gemäß wandelte er ja auch den Faust-Stoff zur endlichen Erlösung des Teufelsbündlers um und ließ er Egmont in der Erwartung des Schaffots durch

die beglückende Vision der Zukunft über das traurige Geschick getröstet und erhoben werden. Es war gegen seine Natur, wenn er bei der Umarbeitung der Stella den ursprünglich versöhnenden Schluß, der dem Publikum unnatürlich erschienen war, in eine Katastrophe umwandelte, die nun wiederum dem Ton und Charakter des Stückes nicht vollständig entsprach. Den Götz von Berlichingen hat er allerdings im Widerspruch gegen die historische Wirklichkeit mit dem vorzeitigen Tode des Helden schließen lassen; aber dieser Tod ist nur ein natürlicher, kein durch tragische Verwicklungen herbeigeführter. Und im Tasso, dessen Ausgang zweifellos als ein tragischer anzusehen ist, hat er das erschütternde Endschicksal, den Wahnsinn des Helden, wenigstens unseren Blicken entzogen, läßt ihn uns nur vorausahnen, aus dem Verlust des seelischen Gleichgewichts und aus der Zertrümmerung der selbständigen Persönlichkeit ihn erschließen. Dabei ging ihm wahrlich der Sinn für tragisches Geschick und das Verständnis für tragische Größe in anderen Dichtungen nicht ab. Wie tief dringend hat er im Wilhelm Meister den Hamlet analysiert und gegen das oberflächliche Urteil Serlos den notwendigen tragischen Ausgang des Helden entwickelt! Wie hat er den Abschluß der Wallenstein-Trilogie gewürdigt, der „aus den vorbereitenden Kelchblättern wie eine Wunderblume hervorstieg und alle Erwartungen übertraf"! Wie hat er durch die Braut von Messina sich erhoben gefühlt, von der er meinte, sie habe den theatralischen Boden zu etwas Höherem eingeweiht! Aber seine eigenen dramatischen Gestalten lagen ihm zu sehr am Herzen, waren ihm durch die liebevolle Beschäftigung der Phantasie mit ihnen zu eng vertraut geworden, als daß er sich leicht entschließen konnte, sie dem tragischen Untergang hinzugeben. Er hat es uns selbst bekannt, wie schwer es ihm oft wurde, sich auch nur von den jahrelang gehegten Geschöpfen seiner Einbildungskraft zu trennen, indem er ihnen durch die Ausführung poetische Gestalt gab und sie dadurch von sich ablöste; im selben Sinne hat er gesagt, es schmerze ihn, seine Helena, indem er sie aus der erhabenen antiken Kunstform in eine plattere neue hinüberführe, zu einer Fratze zu verwandeln. Und so ist es begreiflich, daß er auch den tragischen Ausgang der Kinder seiner Phantasie gern vermied und

wenn es nicht möglich war, doch entweder verschleierte oder mit dem Morgenrot der Hoffnung umstrahlte.

In engem Zusammenhang hiemit steht, daß die Verschuldung seiner dramatischen Helden meist nicht eine solche ist, daß sie zum unabwendbaren Unheil führt oder gar unser Mitgefühl ihnen dauernd entziehen müßte. Ohnehin war Goethe natürlich weit entfernt von jener äußerlichen Auffassung des tragischen Schuldbegriffs, der einen Verstoß gegen den juristischen oder moralischen Kodex auffinden und diesen dann durch eine angemessene Strafe sühnen lassen will; für ihn war die Schuld nichts anderes, als eine Abweichung oder Auflehnung gegen das innere Lebensgesetz, nach welchem sich das befriedigende und zweckvolle Dasein gestalten müßte. Im Götz von Berlichingen sehen wir den alten Ritter seine Freiheit innerhalb einer neuen Zeit, die sie nicht mehr gelten lassen will, kräftig behaupten; wenn er dadurch mit jenen neuen Auffassungen und Bestimmungen, die ihm fremd sind, in Konflikt kommt, so liegt darin im Sinne des Dichters keine Verschuldung; wenn er aber aus dem Kreise herausschreitet, der ihm angewiesen ist, wenn er zum Anführer der aufrührerischen Bauern wird, so untergräbt er damit die Grundlagen seiner Existenz, so daß der Tod für ihn die Erlösung aus einem verfehlten Dasein wird. Aber gerade, daß der Dichter diesen Sorgenlöser so schnell und bereitwillig eintreten läßt, das zeigt, daß er das volle Mitgefühl für seinen Helden bewahrt hat und ihn nicht lange in einem unwürdigen Dasein hinschmachten lassen will.

Wohl den unerfreulichsten seiner Helden hat Goethe im Clavigo gezeichnet, dem treulosen, dann wiederkehrenden und zum zweitenmal treulosen Liebhaber; aber auch hier ist es doch nicht die Frivolität alltäglichen Schlags, die zur bedingungslosen sittlichen Verurteilung führen müßte, sondern wie der scharfsinnige und herbe Freund Carlos auseinandersetzt, ist Clavigo gerade durch die leichtfertige und gedankenlose Verbindung seinem eigentlichen Wesen, seiner vorgezeichneten Bahn untreu geworden, und er strebt mit seinem Wankelmut doch wieder nach dieser zurück, so daß auch hier die sittliche Beurteilung nicht die alleinherrschende sein kann, sondern

auch hier dem liebenswürdigen Helden und seinem unliebenswürdigen Freunde Sympathien gesichert bleiben.

Die hinreißendste, faszinierendste, tragische Gestalt Goethes ist unstreitig Egmont; ist es überhaupt eine tragische Gestalt? Schwerlich würde ein anderer Dichter für ein Trauerspiel einen solchen Helden geformt haben. Aber Goethes milder, menschenliebender Tragik entspricht gerade die sonnenhelle, auch durch den Untergang nicht zu verdunkelnde Persönlichkeit. Wie ergreifend wirkt doch gerade ihr Schicksal? Jene Eigenschaften, die Egmont auf die Höhe des Lebens geführt und ihm Siege auf Siege verbürgt haben, Siege auf dem Schlachtfeld wie im Staatsrat, Siege bei den Frauen und bei den einfachen Bürgersleuten, jene Eigenschaften, die ihm das Gefühl einer vollkommenen Sicherheit gegenüber jeder Gefahr geben, sie werden sein Verderben in einer einzigen Situation, die er nicht hat vorauszusehen verstanden und die er nicht bemeistern kann. Er vermißt sich zuviel, indem er, statt dem Rate und Vorgang des Freundes Oranien folgend, zu fliehen, sich dem einzigen Feind zum Kampfe stellt, gegen den all seine Waffen machtlos und stumpf sind. Aber wie könnte dieser Irrtum ihm einen Augenblick unsere Sympathien rauben, wie könnte er ihm selber die Zuversicht rauben auf den Sieg, der Sache, der er sich gewidmet. Ihm selber erscheint sein Tod nicht als Vernichtung seines Lebenswerkes, sondern als bloße Episode in dem unaufhaltsamen Aufstieg des niederländischen Volkes.

In „Torquato Tasso" ist die Daseinssphäre und Lebenstätigkeit des Helden durch seine Natur aufs klarste vorgezeichnet. Tasso ist Dichter, Dichter in jeder Faser seines Wesens, die ganze Menschheit und Welt mit dichterischem Auge betrachtend und jedes Erlebnis phantasievoll zu einem dichterischen steigernd und vertiefend. Aber sein Schicksal hat ihn an einen Hof geführt, einen Hof, der zwar seine dichterische Größe in höchstem Maße schätzt und in jeder Weise pflegen will, der aber doch sie nur als Verschönerung und Verherrlichung des eigenen Lebens, nicht um ihrer selbst willen verehrt. Tasso verliert den inneren Halt, indem er sich im Getriebe des Hofes zu behaupten sucht und indem er gar von dem Ehrgeiz

ergriffen wird, sich auch durch Handeln, nicht durch Dichten allein auszuzeichnen und dem Herzog unentbehrlich zu werden. Er gerät in inneren Zwiespalt, den auch seine verständnisvolle und liebende Freundin nicht zu lösen vermag, weil sie selbst nicht geboren ist, das Leben zu beherrschen, sondern nur es leidend zu ertragen. Aber doch nicht der äußere Umstand, daß Tasso gerade am Hof lebt, ist für seinen tragischen Ausgang entscheidend; kein tatsächliches Verhältnis läßt sich denken, in welchem er den festen und sicheren Weg zum Glück gefunden hätte; seine dichterische Natur hätte überall das Bild des wirklichen Lebens sich so umgedichtet, daß für zweckmäßiges erfolgreiches Handeln darin kein Raum geblieben wäre.

Und hieran offenbart sich nun auch uns aufs klarste, in welchem Sinn von der Macht eines Schicksals in der Goetheschen Tragik geredet werden kann.

So lang es tragische Kunst gibt, ist in irgend einem Sinn eine Macht des Schicksals stets als mitwirkend empfunden worden. Das tragische Einzelgeschick erweitert und erhebt sich dadurch zum tragischen Weltbilde, daß ein Verhängnis erschaut wird, daß nicht nur schuldvolle, sondern auch schuldlose Taten zum tragischen Ende führen, welches der einfachen Verkettung der menschlichen Dinge einen tragischen Abschluß gibt. Jene mythologische Vorstellung, die das Schicksal als objektive selbständige Macht auffaßte, hat freilich Goethe auch da, wo er sich dem klassischen Altertum aufs engste anschloß, nicht angenommen; noch weniger natürlich jenen blinden unerklärlichen Schicksalsaberglauben, der in den Schauerbildern seltsamer Schicksalstragödien zu Anfang des 19. Jahrhunderts herrschte. Auch die gewissermaßen naturwissenschaftliche Erklärung des schicksalvollen Verhängnisses, welche neuere Dichter in der unabänderlichen Naturanlage oder in der unentrinnbaren erblichen Belastung ihrer Helden zu geben gesucht haben, finden wir bei Goethe nicht. Aber immerhin ist von ihm das Schicksal durchaus in das Wesen des Helden selber verlegt worden, sei es nun, daß dies Wesen an und für sich zu tragischer Entwicklung führen muß, sei es, daß seine Einpflanzung in eine ihm entgegengesetzte, seine Existenz tatsächlich aufhebende Zeit ihm zum notwendigen Verhängnis wird. Nicht einzelne Schick-

salsschläge, noch viel weniger unbegreifliche Schicksalsverkettungen stürzen den Helden hinab, sondern die Gesamtheit seiner Lebensbedingungen wandelt sich zu Bedingungen des Untergangs. Wie Goethe selbst es von Hamlet ausgesagt hat: Das ganze Stück drückt ihn zu Boden. In diesem Sinne tragen Weislingen, Clavigo, Tasso ihr tragisches Schicksal in sich, und auch von den Romanhelden, dem jungen Werther und dem Eduard der Wahlverwandtschaften dürfen wir das gleiche sagen; für Götz von Berlichingen wird sein angeborener Rittersinn zum tragischen Schicksal von dem Augenblick an, da ein ganz neuer Rechtszustand in Deutschland durch den ewigen Landfrieden begründet ist, der die Existenz des Rittertums aufhebt; für Egmont wird die seinem Wesen innewohnende vertrauensvolle Zuversicht zum tragischen Verhängnis in dem Augenblick, da zwischen König und Volk das Vertrauensverhältnis schwindet, das ihm selbstverständlich ist.

Sehr charakteristisch ist die Verkettung von innerem und äußerem Schicksalszwang in der „Natürlichen Tochter“: Eugenie ist als uneheliches Kind zweier Eltern vom höchsten Stand in eine unabänderlich bestimmte, von ihrem Verhalten unabhängige Lage gebracht, den höchsten Kreisen, sogar der Majestät nahestehend und doch nicht zu ihnen gehörig. Hierin liegt eine gewisse Schicksalsfügung; aber die Art, wie diese weiterwirkt, entspringt doch wiederum aus dem Wesen der Persönlichkeit. Hunderte hätten die Vorteile einer solchen Stellung ruhig genießen können, ohne dadurch irgendwie in tragisches Geschick verflochten zu werden. Aber Eugenie ist mit so hervorragenden Vorzügen begabt, daß gerade sie in dieser Lage zum tragischen Verderben werden, denn jeder glaubt, daß sie auf Grund dieser Vorzüge Ansprüche erheben wird, die über die ihr gewiesenen Grenzen hinausgehen, und sie selber fühlt gleichfalls in sich die Kraft und die Pflicht und zugleich auch den schmeichelnden Ehrgeiz, eine Wirksamkeit zum Heil ihres Vaterlandes zu entfalten. So bereitet sie sich selbst das tragische Geschick, das wir zwar in dem einzig vollendeten ersten Teil noch nicht ausgeführt sehen, das aber zweifellos sich vollziehen sollte.

Gibt es aber nicht doch eine tragische Gestalt bei Goethe, die

ihr Schicksal durchaus nicht in sich selber getragen hat, die nur durch äußere Schicksalsgewalt zerschmettert worden ist? Wird nicht Gretchen ein bloß passives Opfer der teuflischen Machinationen des Mephistopheles und der Verführungskünste Fausts? Man könnte hier einwenden, Gretchen sei ja gar keine selbständige tragische Persönlichkeit, sie sei nur ein Werkzeug in der Hand des Mephistopheles, um dessen Pläne gegenüber Faust zu verwirklichen. Aber dies wäre unberechtigt, denn Goethe hat dieser Episode eine so große Ausdehnung gegeben, hat sie so selbständig behandelt, so viel menschliche und künstlerische Liebe auf sie verwandt, daß sie beanspruchen muß, als ein eigenes Ganzes gewürdigt zu werden, wie man ja auch schon längst gewohnt ist, von einer Gretchentragödie im Faust zu reden. Und in der Hauptperson dieser Tragödie, im Gretchen selbst finde ich durchaus nicht, wie öfters wohl gemeint wird, bloß passives Unterliegen unter dem Geschick; ich finde, daß auch sie ihr Geschick im eigenen Wesen trägt und selber gestaltet. Die Gestalt Gretchens wird oft zu charakterlos aufgefaßt und durch eine blasse Idealisierung der warmen Lebenswahrheit beraubt, die ihr Goethe verliehen hat. Aus den engen kleinbürgerlichen Verhältnissen heraus, aus der Erziehung einer streng bigotten beschränkten Mutter und der Aufsicht eines den Ehrbegriff mit Fanatismus anbetenden Bruders strebt sie hinaus zu dem Manne, der ihr eine vollständig neue Welt erschließt, nach der sie sich aber schon oft im Stillen gesehnt hat. Bedeutet der Schlaftrunk, den sie ihrer Mutter reicht, nicht eine eigene Tat von selbständiger Verantwortung? Sie begibt sich freiwillig auf die Bahn, die der ganzen sie bisher beherrschenden Lebensrichtung zuwiderläuft. Aber freilich, sie folgt dieser Bahn nur bis zu einem gewissen Punkt, den sie doch nicht überschreiten kann, und eben darin liegt die Notwendigkeit des tragischen Ausgangs. Denn sie steht selbst doch viel zu sehr unter dem Bann des Kreises, aus dem sie herausgeschritten ist; sie ist nichts weniger als die Heldin, die sich ihm mit eigenem Urteil überordnen könnte, vielmehr leidet sie aufs tiefste unter dem Verdammungsurteil dieses Kreises und wird davon innerlich zerstört. Und so ist auch die entscheidende Schlußwendung, die ihr Geschick im Kerker

nimmt, durchaus von ihrem eigenen Wesen bestimmt; einem Faust ins Weite hinaus zu folgen, die Welt mit ihm zu durchschweifen, das ist ihr nicht gegeben; sie fühlt selbst, daß sie aus dem heimischen Boden entwurzelt, verdorren muß, und sie nimmt freiwillig den sühnenden Tod, statt der dargebotenen Befreiung auf sich. Sie hatte ergriffen, was sie doch nicht halten konnte, sie hatte sich in eine Luft hinausgewagt, in der sie doch nicht leben konnte; daran geht sie mit innerer Notwendigkeit zu Grunde, auch ohne den harten Fluch des Bruders, ohne Fausts schmähliche Flucht und ohne die kalte Bosheit des Mephistopheles. Es ist ein tieftragisches Geschick, das Erschütterndste, was Goethes Phantasie geschaffen, das in der Kerkerszene vor uns sich erschließt, aber auch hier ruht dies Geschick wesentlich in der Grundlage des Charakters selbst, der weder korrekt genug, noch heldenhaft genug, noch leichtsinnig genug ist, der ganz und echt menschlich ist und eben deshalb in Widerspruch mit sich selbst gerät und erst im Untergang sich wieder behauptet. Aber wie bezeichnend ist es auch wieder für Goethes eigenen, im Grunde nicht tragischen Sinn, daß er auch dieses härteste und ergreifendste tragische Bild nicht ohne einen Zug vollendet hat, der auf eine lichte Zukunft hinweist; hier wo das reale Leben nichts anderes mehr zeigt, als eine Reihe von Gräbern, die Gretchens Schuld verkündigen und als das Schafott, das sie selbst nicht nur dem Tode, sondern der menschlichen Verachtung überliefert, hier muß aus dem Himmel die beseligende Stimme, das „sie ist gerettet" rufen.

Denn, wie ich schon anfangs dargelegt habe, es entsprach nicht Goethes Wesen, sich ins Tragische einzubohren und darin zu verharren wie es Shakespeare in den düsteren Schrecken seiner großen Tragödien getan hat, vielmehr waltet in Goethe entschieden vor der Zug nach Ausgleich, Versöhnung, Erlösung. Wie er selbst ja ein Beherrscher des Lebens von höchster Vollendung war, wie er die Probleme des Lebens fortschreitend zu überwinden wußte, so finden wir auch in seiner dramatischen Dichtung die reinste Offenbarung seines Wesens dort, wo er die inneren und äußeren Gegensätze versöhnt, den tragischen Ausgang durch die Ueberlegenheit der einigenden positiven Kräfte abgewandt werden läßt.

In diesem Sinne ist für Goethes dramatische Kunst am bezeichnendsten Iphigenie, das Werk, dessen Charakter Schiller mit dem Wort „Seele" glaubte am reinsten zu bezeichnen. In dem Schauspiel erscheint als tragischer Charakter zunächst Orestes, dessen tragische Verstrickung durch Iphigenie aufgelöst wird, aber wie leicht wäre es auch gewesen, Iphigenie selber von der Tragik ihres Hauses und ihres eigenen Schicksals umdüstert zu zeigen. Die überlieferte Sage gab nur ein ganz äußerliches Mittel an die Hand, um dem tragischen Ausgang zu entgehen: die Erfüllung eines göttlichen Gebots durch den listigen Raub eines Götterbildes. Es ist allbekannt, wie Goethe die Anstößigkeit eines solchen Gebotes durch eine geschickte Umdeutung beseitigt hat. Aber viel wesentlicher ist die Uebertragung der ganzen dramatischen Handlung aus dem Aeußeren in das Innere, die Ueberwindung des tragischen Geschicks einzig und allein durch die seelische Kraft. Iphigenie befreit nicht nur den Bruder, der schon im Begriff ist, seinem Schicksal zu erliegen, sie befreit nicht nur ihr ganzes Haus von dem lastenden Fluche, sie befreit auch sich selber, die dieser Fluch gleichfalls mit „Geierklauen zu packen droht", die er aber doch nicht niederstrecken kann. Keine äußere Handlung wird dafür entscheidend, wie überhaupt in diesem Drama die äußere Handlung, die Gefangennahme, die Befreiung, die drohende Opferung, der geplante Raub des Bildes, der Kampf zwischen Griechen und Barbaren, unvollendet oder doch wirkungslos bleiben. Nur im Seelenleben der Hauptpersonen vollzieht sich die rein innerliche Handlung, und Goethes psychologische Kunst formt hier zum dramatischen Bau ein zartes Gespinst von Empfindungen und Gedanken, das man sonst eher bei dem lyrischen Dichter erwarten möchte, das aber doch zu voller dramatischer Wirkung gelangt.

Seit Generationen hat auf dem Hause des Atreus der Fluch der Götter gelastet. Der gewaltige Sinn und die stolze Energie, die sich den Göttern gleich setzte, hat sich allmählich zum bitteren Trotz und zur herben Verzweiflung gewandelt. Immer tiefer hat der göttliche Zorn das Haus dann in Frevel und Unheil verstrickt. Als ein schweres Geschick erscheint es anfangs der Heldin, daß sie einsam

fern von Eltern und Geschwistern an der taurischen Küste ihre Tage hinbringen muß, aber sie muß dies Geschick glücklich preisen, als sie vernimmt, daß ihre Mutter zur Gattenmörderin, ihr Bruder zum Muttermörder geworden ist. Orestes, der ihr selbst die entsetzliche Kunde bringt, ist der höchste Typus des fluchbeladenen schuldig-unschuldigen Geschlechts; zum Morde getrieben durch göttlichen Befehl und nun doch um dieses Mordes willen der Rache der Furien verfallen, zeigt sich ihm kein Weg der Rettung mehr; und die Opferung durch die eigene wiedergefundene Schwester scheint dem Unseligen der natürliche, grauenvolle Abschluß eines grauenvollen Daseins. Auch Iphigenie hat einen Moment, in dem das tragische Geschick sie zu überwältigen droht, den Augenblick, da sie den Bruder erkannt hat, neue Hoffnung für die Zukunft erschöpft hat und dann plötzlich die entsetzliche Wirklichkeit, die Trostlosigkeit ihres gemeinsamen Geschicks ermessen hat. Aber die Kraft und Reinheit ihrer Seele überwindet auch die höchste Steigerung der Gefahr; siegend bricht in ihr das Vertrauen zu den Göttern hervor, Göttern, wie sie sich selber bisher ihrem Hause noch nicht erwiesen haben, wie sie sich aber sie in eigener Seele ahnend und glaubend erschafft und damit für sich erringt. Mit diesem unerschütterlichen Glauben bezwingt sie auch den verzweiflungsvollen Wahnsinn des Bruders. Mit ihm verwirft sie die Mittel der List und des Truges, die die Flucht ermöglichen sollten; mit ihm wagt sie auch den König der Taurier die Macht der Wahrheit und des Vertrauens empfinden zu lassen und ihn zur Gewährung der Befreiung zu vermögen. Hier ist eine eigentliche Lösung der tragischen Probleme zwar nicht gegeben, aber sie wird auch nicht mehr verlangt, weil die gesamte Betrachtung auf eine Höhe gehoben ist, *in der diese Probleme überhaupt verschwunden sind*. In der großen und freien Seele der Iphigenie erscheint das aufgelöst und klar, was den andern dunkel und unentwirrbar schien. In aller Schlichtheit und Einfachheit ihres Wesens ist Iphigenie doch in vollem Sinne Heldin des Dramas, aber der höchste Gegensatz einer tragischen Heldin: siegende, überwindende, glückspendende Heldin, wie es Orest im neu geschenkten Lebensgefühl ausspricht:

„Gleich einem heil'gen Bilde,
Daran der Stadt unwandelbar Geschick
Durch ein geheimes Götterwort gebannt ist,
Nahm sie dich weg, dich Schützerin des Hauses;
Bewahrte dich in einer heil'gen Stille
Zum Segen deines Bruders und der deinen.
Da alle Rettung auf der weiten Erde
Verloren schien, gibst du uns alles wieder . . .
O König hindre nicht, daß sie die Weihe
Des väterlichen Hauses nun vollbringe . . . .
Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm,
Wird durch die Wahrheit dieser hohen Seele
Beschämt . . ."

Wenn Goethe hier die schon von der Sage vorgezeichnete glückliche Lösung eines fast unlöslich verworrenen Geschickes ohne die überlieferten künstlichen und willkürlichen Mittel auf dem einfachen Wege rein menschlichen Empfindens und daraus entspringenden Handelns vollbrachte, so hat er in einem andern Fall sogar den von der Sage bekundeten unrettbaren Untergang des Helden in sein Gegenteil verwandelt, hat aus dem Verderben das Heil emporwachsen lassen, die teuflische Tragödie zur göttlichen Komödie umgebildet. Faust, der sich selbst der Hölle verschrieben hat, wird von Goethe schließlich in den Himmel eingeführt; es ist der höchste Triumph nicht nur der dramatischen Kunst, sondern der gesamten zuversichtlichen, lebenbejahenden, zum Licht aufstrebenden Weltanschauung Goethes.

Für die Sage des 16. Jahrhunderts war es ein selbstverständlicher Satz, daß wer sich dem Teufel verschrieben habe, diesem auch tatsächlich verfallen sei, daß für ihn auch die göttliche Gnade nicht mehr vorhanden sei. Dieser Satz konnte natürlich für Goethe keine zwingende Geltung mehr haben. Ja, der ganze Pakt zwischen Faust und Mephistopheles wird für Goethe zu einer wertlosen Form; die Wette zwischen dem Herrn und Mephistopheles, sie ist es, die den Rahmen und zugleich die Richtlinien der Handlung gibt. Mephistopheles spricht seine wahre Meinung aus, wenn er von Faust höhnisch behauptet: „Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben, Er müßte doch zugrunde gehn". Und der Herr verkündet mit

überlegener göttlicher Sicherheit: „Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab, Und führ ihn, kannst du ihn erfassen, In deine Sphäre mit hinab, Und steh beschämt, wenn du bekennen mußt: Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange Ist sich des rechten Weges wohl bewußt." — Auch hier also, wie in der Iphigenie, ist der ganze äußere Apparat der Sage in den Hintergrund gedrängt, und zum Angelpunkt der Entfaltung des ganzen Dramas ist die seelische Entwicklung des Helden gemacht, die Entwicklung, über welche eine göttliche und eine satanische Prophezeiung gegeben wird, die sich aber in Wirklichkeit ganz nach eigenem Gesetz vollzieht.

Faust, der Uebermensch, erfüllt mit einem Reichtum von Gaben und Kräften, die ihm gestatten, auf jedem Gebiet erfolgreich und herrschend aufzutreten, ist trotzdem von dem Ungenügenden, von dem praktischen und theoretischen Unwert seines wissenschaftlichen Forschens überzeugt. Er sucht den Grund des Ungenügens aber nicht in seiner Persönlichkeit, sondern in den Bedingungen des menschlichen Daseins überhaupt, und er meint diese hemmenden Schranken zerschmettern zu können, indem er die Kräfte der Magie sich dienstbar macht und zuerst den Erdgeist, dann Mephistopheles herbeiruft. Das ist natürlich ein verhängnisvoller Irrweg, aber in Goethes Sinne kein solcher, von dem eine Umkehr unmöglich wäre; um so weniger, als Faust ja die Gemeinschaft des Mephistopheles nicht aus bloßem egoistischem Genußtrieb sucht, sondern aus dem überströmenden Verlangen, in jeder Hinsicht die Grenzen des Einzelmenschen zu überschreiten und das Menschenlos, in das er einmal gebannt ist, nun doch in seiner Totalität zu durchleben.

„Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist,
Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen.
Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
In meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh' auf meinen Busen häufen,
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und wie sie selbst am End' auch ich zerscheitern."

Er gelangt zu diesem Ziel unter Mephistopheles Führung; Schmerz und Genuß wechseln miteinander, und der Höhepunkt

seines Empfindens zwingt ihm vor Gretchens Kerkertür das Bekenntnis ab: „Der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an". Aber die Fülle aller sich häufenden Eindrücke und Erlebnisse erweckt schließlich die Ueberzeugung, daß in der bloßen Passivität im Erleben, Erleiden und Genießen sich das Wesen unseres Daseins überhaupt nicht erschließen kann, daß zu diesem Ziel nur die Betätigung, das Schaffen und Wirken führt. Damit aber entzieht er sich tatsächlich dem Uebergewicht des Mephistopheles, dessen rein negative Natur nur im Zerstören und Vernichten sich gefällt; er verzichtet auch auf die Magie, indem er sich gelobt, wieder „vor der Natur ein Mann allein zu stehen". So hat er tatsächlich den Pakt mit Mephistopheles selber aufgehoben, indem er nicht mehr danach verlangt, was dieser Pakt gewähren sollte, und wenn er zuletzt seinem Schaffen die höchste, gemeinnützige, dem Idealziel der Menschheit zugewandte Richtung gibt, hat er tatsächlich im Sinne des Herrn den rechten Weg gefunden. Alles reiche Rankenwerk mythologischer, sagenhafter und realistischer Art ist hier doch nur die Folie, auf der sich das Ringen und Streben der Menschenseele entfaltet, und dies Streben und Ringen ist der eigentliche Gegenstand der dramatischen Handlung.

„Eröffn' ich Räume vielen Millionen,
Nicht sicher zwar doch tätig frei zu wohnen . . . .
Solch' ein Gewimmel möcht ich seh'n,
Auf freiem Grund mit freiem Volk zu steh'n . . . .
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick!"

Der Faust Goethes ist nicht der des 16. Jahrhunderts, er ist sein persönlichstes Eigentum, und das Drama von Faust ist die persönliche dichterische Wiedergabe der Betrachtung des gesamten Menschenlebens als eines fortschreitend sich entwickelnden Dramas. Diese Betrachtung ist eine ernste, der Bedeutung des Lebens stets voll bewußte, aber sie ist keine tragische. „Das Leben, wenn es gut geht", schreibt Goethe einmal, „ist als ein stets kämpfendes, überwindendes zu betrachten." Der Mensch ist danach zum Kampfe bestimmt, aber der Sieg ist ihm verbürgt, wenn er stets die richtige Stelle und die richtigen Mittel zum Kampfe findet. Das Gesamtbild der

Welt ist kein düsteres, trotz der unermeßlichen Masse des Leides, die das eindrucksfähige Gemüt des Dichters noch schärfer empfindet als der Alltagsmensch; denn das Einzelne wird aufgehoben in der Gesamtheit der natürlichen und sittlichen Weltordnung, die es zum harmonischen Kosmos vereinigt. Wohl erkennt auch Goethe in dem Weltganzen verhängnisvolle Mächte, welche die harmonische Einheit zu zersprengen drohen. Er nennt sie das Dämonische, aber gerade ihm gegenüber verlangt er von dem Menschen, daß sein leitender Wille „unter dem Einfluß der Dämonen nicht auf Abwege gerate", daß „seine bessere Natur sich kräftig durchhalte und den Dämonen nicht mehr Gewalt einräume, als billig."

Und Goethes eigenes Leben, wie oft hätte es nicht eine tragische Wendung nehmen können, wenn nicht die Selbstbeherrschung überwogen, die Probleme in fortschreitendem Kampf gelöst und so es schließlich zum harmonischen Drama gestaltet hätte, dessen Durchführung und Abschluß die Welt seit zwei Menschenaltern bewundert? Im stolzen Bewußtsein der inneren Kämpfe und Siege, die sein Geschick von ihm verlangte, hat er sich selbst als Helden bezeichnet in jenem Gedicht des weftöstlichen Divan, das in leichter, scherzhafter Form die tiefsten Lebensfragen mit so überlegener Leichtigkeit aufwirft, wie Kinder ihre Bälle. An den Pforten des Paradieses fragt die wachestehende Huri den Dichter:

„Zählst du dich zu jenen Helden,
Zeige deine Wunden an,
Die mir Rühmliches vermelden,
Und ich führe dich heran."

Und er erwidert:

„Nicht so vieles Federlesen,
Laß mich immer nur herein,
Denn ich bin ein Mensch gewesen,
Und das heißt, ein Kämpfer sein."

Und er rühmt sich weiter nicht nur, daß er gekämpft habe, sondern auch, daß trotz aller Wunden des Kampfes das hoffnungsvolle Vertrauen zur Menschheit und zur Weltordnung ihn nie verlassen habe, daß sein Kämpfen immer eng verbunden blieb mit dem fortschreitenden fruchtbaren Handeln.

„Mit den Trefflichsten zusammen,
Wirkt' ich, bis ich mir erlangt',
Daß mein Nam' in Liebesflammen
Von den schönsten Herzen prangt."

Das ist Goethe unter den großen Dichtern der Weltliteratur, nicht als Meister des tragischen und nicht des komischen Dramas genannt, aber einzig in der Größe, mit der er die Gesamtheit des Lebens in das dichterische Bild des Dramas zu bannen wußte und sie im eigenen Leben künstlerisch vorbildlich zu gestalten vermochte.

Goethe und das Theater.

Von der gewaltigen Geisteskraft, die in Goethe rege war, wird der Nachgeborene immer von neuem nicht nur die Tiefe und Stärke, sondern auch die Ausdehnung und Vielseitigkeit bewundern. Der Dichter, der auf allen Gebieten dichterischen Schaffens, in den verschiedensten historisch bewährten wie selbstgefügten Formen tätig war, ist an sich schon eine Erscheinung von höchstem Reichtum; aber neben ihn stellt sich noch der Kunst- und Naturforscher, der Hof- und Staatsmann, der Leiter wissenschaftlicher Anstalten und des Theaters. Bald sehen wir diese verschiedenartigen Tätigkeiten miteinander verschlungen, so daß wir staunen, was dieser Geist im Laufe weniger Wochen oder Tage zu umfassen, zu durchdringen, zu vollenden wußte; bald lösen die Tätigkeiten sich ab, so daß wir Goethe einige Jahre hindurch vorwiegend als Dichter, dann als Staatsmann, dann als bildenden Künstler vor uns sehen. Einen langen Zeitraum in Goethes Leben nimmt seine praktische Beschäftigung mit dem Theater ein, das er durch 26 Jahre geleitet hat; aber in dieser, fast ein Menschenalter füllenden Periode, ist die Intensität, mit der er sich dieser Aufgabe hingegeben, sehr wechselnd; neben Zeiten eifrigster, leidenschaftlicher Tätigkeit gehen solche ziemlicher Gleichgültigkeit gegenüber einer als lästig empfundenen Pflicht[1]). Andrerseits ist Goethes Interesse für die Bühne auch nicht auf den Zeitraum seiner Theaterleitung eingeschränkt; als Dichter wie als Denker auf ästhetischem Gebiet hat er praktisch und

[1]) Am eingehendsten und am besten hat Julius Wahle im sechsten Band der Schriften der Goethe-Gesellschaft darüber gehandelt.

theoretisch das Verhältnis des Dichters zur Stätte dramatischer Kunst stets vor Augen gehabt.

So viel auch Goethe in dramatischer Form gedichtet hat, so kann man doch nicht sagen, daß er in erster Linie zum Bühnendichter sich berufen fühlte. Für ihn war das Drama nur eine Ausdrucksform neben anderen für den Reichtum seines Innern, und je nach seiner Stimmung ergriff er diese Form oder eine andere, und innerhalb dieser Form bald diese, bald jene Stilgattung. Daraus ergibt sich und erklärt sich, daß Goethe nicht selbst einen dramatischen Stil ausgebildet hat, wie es z. B. Schiller getan hat. Kein größerer Gegensatz, als ihn einerseits Götz und Egmont, andrerseits Iphigenie und Tasso zeigen; hier die freie, fast epische Aufeinanderfolge abgeteilter Szenen, dort der gleichmäßige, einheitliche Aufbau streng auseinander abgeleiteter Auftritte und Aufzüge, hier die kräftige, selbst derbe Realistik der Charakterisierung, dort die vollendete stilistische Abtönung des Benehmens und der Rede, hier die völlige Gleichgültigkeit gegen die Gesetze, ja auch gegen die praktisch unumgänglichen Forderungen dramatischer Kunst, dort die strenge Unterordnung unter die straff aufrechterhaltenen ästhetischen Gesetze im ganzen, wie in bezug auf die gegebene Kunstgattung. Und mit diesem Gegensatz ist die Fülle von Goethes dramatischen Formen doch bei weitem noch nicht erschöpft; den Stil des alten Hans Sachs hat er sowohl in übermütigen Farcen wiederbelebt wie zu hochernsten Partien seines Faust verwertet. Das griechische Drama hat er in dem Helena-Akt des „Faust" nachgeschaffen, das spanische wenigstens in Bruchstücken einer geplanten mittelalterlichen Tragödie sich zum Vorbild genommen. Endlich hat er in der „Pandora" und anderen Erzeugnissen seines Alters einen ganz eigentümlichen, aus klassischen und romantischen Elementen gemischten Stil zur Anwendung gebracht. Zu dem allen kommt noch eine beträchtliche Anzahl von Operndichtungen, die sich von dem leichten Operettengenre bis zur Feierlichkeit des „Epimenides" erheben.

Bei alledem ist auf die Erfordernisse der Bühne im ganzen nicht viel Rücksicht genommen; „Götz" und „Egmont" haben starker Umarbeitung durch Goethe selbst und durch Schiller bedurft, um

bühnenfähig zu werden; „Iphigenie“ und „Tasso“ haben lange Zeit harren müssen, bis das Theaterpublikum überhaupt für sie Verständnis gewann; an den ersten Teil des „Faust“ haben sich die Bühnenleiter erst zwanzig Jahre nach seinem Erscheinen gewagt. Und trotzdem hat Goethe selbst bekannt, daß das Interesse für das Theater ihn zum großen Teil zum Dichten in dramatischer Form veranlaßt habe, und daß sein Trieb zu dramatischem Schaffen fast gänzlich erstorben sei, seit er im Alter alle Beziehungen zur Bühne abgebrochen habe. Nicht also der Zweck seines dramatischen Schaffens war die Bühne, wohl aber die Ursache. Die allgemeine Anregung die von den weltbedeutenden Brettern ausgeht, die Belebung, die dort poetische Schöpfungen durch lebendige Tat und Rede erhalten wirkte stark auf sein eindrucksfähiges Gemüt; vor allem aber war es die Individualität bedeutender Schauspieler, z. B. Ifflands, die ihm die eigene schaffende Phantasie erregte und den Wunsch in ihm erweckte, für den Künstler eine seiner Individualität entsprechende, durch ihn vollendet zu verkörpernde Rolle zu schreiben. Seine ganze persönliche, auf anschauliche Eindrücke gerichtete, nicht in einsamer Abstraktion, sondern in konkreter Lebenserfassung arbeitende Geistesart wurde durch das Theater ergriffen, erfrischt und zur Entfaltung getrieben.

An Theatereindrücken hat es ihm auch sein Lebenlang nicht gefehlt. Schon der Knabe sah das Puppenspiel auf dem Frankfurter Jahrmarkt und hat selbst vom Großvater ein Marionettentheater erhalten, auf dem er allerlei seltsame Geschichten tragierte. So roh und geistlos auch alles war, was mit jenen Jahrmarktsbuden zusammenhing, sie sind doch nicht ohne Bedeutung für Goethes Dichtung geblieben: das Interesse für den altdeutschen Schwank, für die Hans Sachsische Form ist hier geweckt worden, und höchstwahrscheinlich ist die Legende vom Doktor Faust ihm zuerst auf diesem Wege bekannt geworden. Ein Marionettenspiel eigener Erfindung hat er später seinem „Jahrmarktsfest in Plundersweilern“ eingefügt. — Von ganz anderer Bedeutung aber mußte es für den regen, aufstrebenden Knaben sein, daß er auch schon früh in ein wirkliches, künstlerisch geleitetes Theater Einblick erhielt und zwar

nicht nur aus dem Zuschauerraum heraus, sondern auch hinter den Koulissen hervor. Das ganze Theaterwesen wurde so schon dem Zwölf- bis Dreizehnjährigen bekannt. Und sicherlich war es auch von wesentlicher Nachwirkung, daß es gerade ein französisches Theater war, mit dem er zuerst vertraut wurde. Die langdauernde französische Okkupation Frankfurts während des siebenjährigen Krieges hatte auch französische Schauspieler dorthin geführt. Die in strenge Formen gefügte, nach feststehenden Gesetzen geübte dramatische Kunst der Franzosen hat jedenfalls auf Goethes gesamte theoretische und praktische Betrachtung der Bühne einen großen Einfluß geübt. Besonders war es von hoher Wichtigkeit, daß er den großen Antipoden des französischen Theaters, Shakespeare, nur auf literarischem Wege kennen lernte (bis er später selbst ihn auf die Bühne gebracht hat), während er die französischen Autoren von den Brettern herab zu sich reden hörte. Es waren drei Gruppen dramatischer Erzeugnisse, die er hier kennen lernte. Zunächst die feierliche Tragödie, die durch ihren „gemessenen Schritt, das Taktartige der Alexandriner, das Allgemeine des Ausdrucks" dem Knaben sehr imponierte und ihn zum eifrigen Lernen und pathetischer Deklamation der pompösen Verse trieb. Noch als fünfzigjähriger Mann fand Goethe Interesse daran, Voltairesche Stücke dieser Art, den „Mahomet" und den „Tankred" zu übersetzen, freilich nicht in Alexandrinern, sondern in reimlosen Jamben. Dann zweitens die durch Diderot in Aufnahme gekommene bürgerliche Komödie, die das Leben in realistischerer Weise darstellte, aber im Gang der Handlung, in der Verwertung von Raum und Zeit doch noch sehr eng begrenzten Vorschriften folgte; Goethes „Clavigo" und „Stella" können wir als Verwandte dieser Gruppe auffassen. Endlich die mythologisch-allegorischen Spiele, im Geiste der Renaissance, jetzt in den Geschmack der Zopfzeit übertragen, wo Jupiter und Merkur, Venus und Diana in zierlicher Anmut auftreten. Die Neigung zu solch mythologischen Darstellungen, freilich vertieft durch Winckelmanns Erfassung der Antike und durch eigene begeisterte Anschauung, ist dem Dichter zeitlebens geblieben, von den Jugendwerken Prometheus und Proserpina an, bis zur Helena und Pandora, und

endlich bis zur klassischen Walpurgisnacht im „Faust", der Schöpfung seines höchsten Alters.

Gegenüber diesen bestimmten theatralischen Eindrücken, die schon der Knabe in Frankfurt erhielt, war es kein großer Zuwachs, den er bei seinem Studium in Leipzig von der dortigen Bühne empfing. Als eine große neue Erscheinung wäre nur Lessing mit „Miß Sara Sampson" und „Minna von Barnhelm" zu nennen. Aber diese Dramen Lessings, so gewaltig sie durch ihren menschlich wahren und tiefen Inhalt wirkten, waren in der Form doch zu wenig von den neueren französischen Prosastücken entfernt, als daß der jugendliche Student schon hätte unterscheiden können, worin das eigentlich künstlerisch Neue in ihnen bestand.

In Straßburg ist dann durch Herders Vermittlung Shakespeare Goethe erschlossen worden. Eine wahre Offenbarung! „Wie ein Blindgeborener stand ich," so ruft er aus, „dem eine Wunderhand das Gesicht im Augenblick schenkt!" Und sogleich übertrug sich diese neue Erkenntnis auf die Beurteilung der Bühne. „Ich zweifelte keinen Augenblick, dem regelmäßigen Theater zu entsagen. Es schien mir die Einheit des Orts so kerkermäßig ängstlich; die Einheiten der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unsrer Einbildungskraft. Ich sprang in die freie Luft, und fühlte erst, daß ich Hände und Füße hatte". Aber diese Befreiung ging nicht aus einer wirklichen Kenntnis der englischen Bühne hervor. Goethe, der Shakespeares Stücke nur durch Lesen kennen lernte, erkannte nicht, wie sehr sie doch dem Theater seiner Zeit und seines Landes angepaßt waren, wie also auch sie ihren entsprechenden Bedingungen und Bestimmungen folgten, wo er nur absolute Regellosigkeit und Ungebundenheit wahrzunehmen glaubte. So erklärt sich auch, daß er gleich darauf in seinem „Gottfried von Berlichingen mit der eisernen Hand" eine dramatisierte Geschichte schuf, die von Shakespeares grandioser Bühnenbeherrschung wenig erkennen ließ, so daß Herder mißmutig das Urteil fällte: „Shakespeare hat Euch ganz verdorben".

In den folgenden Frankfurter Jahren hat das Theater, wie es scheint, wenig Bedeutung für Goethes weitere Entwicklung gewonnen; als er dann nach Weimar übersiedelte, fand er dort zunächst

gar kein Theater vor. So weit der Hof dramatische Unterhaltung wünschte, mußte die Hofgesellschaft selbst sie ins Werk setzen. Das Gedicht auf den technischen Mithelfer, den vielgewandten Mieding, zeigt uns, daß hiebei kein einseitiger oder beschränkter Geschmack waltete:

An weißer Wand bringt dort der Zauberstab
Ein Schattenvolk aus mytholog'schem Grab.
Im Possenspiel regt sich die alte Zeit
Gutherzig, doch mit Ungezogenheit.
Was Gallier und Britte sich erdacht,
War wohl verdeutscht, hier Deutschen vorgebracht.
Und oftmals liehen Wärme, Leben, Glanz
Dem armen Dialog Gesang und Tanz.

Wie eifrig Goethe sich damals mit den Fragen des Theaters beschäftigte, zeigen „Wilhelm Meisters Lehrjahre". Zum größten Teil ist dieser Roman zu jener Zeit entstanden, und es ist ja allbekannt, einen wie großen Raum darin die Behandlung des Theaters nach seiner allgemeinen Bedeutung, wie in allen Einzelheiten einnimmt.

Erst im Jahre 1784 wurde eine eigene Theatergruppe unter der Direktion Bellomos für Weimar engagiert. Hier war es besonders die italienische Oper, die komische, sogenannte Opera buffa, die gut aufgeführt wurde und die Goethe ungemein fesselte. Er selbst dichtete in dieser Art das Singspiel „Scherz, List und Rache," das er seinem Freund Kayser zur Komposition übergab. Bald darauf führte sein längerer Aufenthalt in Italien zu eingehenderer Beschäftigung mit dem dortigen Theater und entschied seine Vorliebe für die romanische Bühnenkunst. Das italienische nationale Theater war damals und ist noch heute eine eigentümliche Mischung von Realismus und feststehender Formgebung. Im einzelnen bewegten sich die Figuren mit äußerster Lebenswahrheit; im ganzen aber sind sie für die Darstellung der einzelnen Typen aus bestimmten Bevölkerungsklassen, Altersstufen, sozialen Stellungen stark an gewisse charakteristische Ueberlieferungen gebunden; am meisten in der Oper, aber auch im Schauspiel. Eine ganz besondere Ausprägung fand diese Art in den beliebten komischen Masken, in denen ja der Polichinell noch heute auf der Bühne erscheint, die aber damals

noch viel zahlreicher und durch den Dichter Gozzi neubelebt waren. Diese Vorliebe für Maskengestalten geht höchst wahrscheinlich direkt auf die dramatischen Gewohnheiten des klassischen Altertums zurück, die sich in wechselnden Formen durch die Jahrtausende hin erhalten haben. Goethe fand an dieser, in festbestimmten, aber zugleich durchaus volkstümlichen Formen sich bewegenden Kunst Gefallen. Immer weiter entfernte er sich dabei von der Forderung vollkommener Wirklichkeitsnachahmung, vollständiger Täuschung auf der Bühne, soweit, daß er sogar die damals in Rom herrschende Sitte, Frauenrollen durch Männer geben zu lassen, freundlich beurteilte: man empfindet hiebei, sagt er, das Vergnügen, nicht durch Natur, sondern durch Kunst unterhalten zu werden. Vor allem aber hatte es ihm der sich nie verleugnende ästhetische Sinn der Italiener angetan: so lebhaft und leidenschaftlich sie als Schauspieler sich auch auf der Bühne gebärden mögen, sie werden nie vergessen, daß sie in ihrem Ensemble dem Zuschauer ein schönes, kunstvoll komponiertes Bild zu liefern haben. Diese Bildwirkung jeder dramatischen Szene hatte Goethe fortan beständig im Auge, und wenn er in späteren Jahren einmal Gelegenheit hatte, das Leipziger Theater genauer zu studieren, so tadelte er vor allem den falschen Naturalismus, wobei die Schauspieler so täten, „als ob gar keine Zuschauer zugegen wären.“ Für realistische Darstellung einzelner bedeutender Schauspieler blieb er dabei doch ungemein empfänglich; aber dieser Realismus mußte, wie bei Iffland, auf dem Grund einer klaren und bewußten Lebensbetrachtung und scharfen künstlerischen Berechnung ruhen; die bloße Aeußerung eines ungebändigten Naturells schätzte er beim Schauspieler niemals.

Aus Italien zurückgekehrt, mußte Goethe bald auf seine gewonnenen Ansichten die praktische Probe machen. Herzog Karl August, der fremden Schauspielertruppen müde, wünschte ein eigenes Hoftheater zu errichten und Goethe an die Spitze zu stellen. Im Mai 1791, nach vielerlei überwundenen Schwierigkeiten, konnte ein Prolog des Meisters es eröffnen [1]). Goethe war in der prak-

[1]) Goethe's Theaterleitung in Weimar hat besonders Julius Wahle im sechsten Bande der Schriften der Goethe-Gesellschaft mit eindringender

tischen Theatertätigkeit kein Neuling. In jenen ersten Jahren seines Weimarer Aufenthalts, da die Hofgesellschaft selbst für dramatische Unterhaltung sorgte, war er die Seele dieser Unternehmungen gewesen. Nicht nur hatte er selbst leichtere, kleine Dichtungen für diesen Zweck geschrieben, er hatte sich auch um ihre Darstellung bemüht. Ja, er war auch selbst als Schauspieler aufgetreten. Zuerst als Wilhelm in seinen „Geschwistern", dann 1779 als Orestes in seiner damals erst in Prosa geschriebenen „Iphigenie auf Tauris". Es mag ein unvergleichlicher Genuß gewesen sein, den Dichter selbst in der hochpathetischen und zugleich alle Tiefen der Empfindung erschließenden selbsterschaffenen Gestalt reden und handeln zu sehen; neben ihm seinen herzoglichen Freund als Pylades, die berühmte und auch menschlich hochgeschätzte Sängerin Corona Schröter als Iphigenie. Goethe selbst hat in seinem Tagebuch zu dieser Aufführung nur bescheiden bemerkt: „Gute Wirkung, besonders auf reine Menschen." Bald darauf hatte er aber, da ihn die politischen Geschäfte mehr und mehr in Anspruch nahmen, sich von diesen dramatischen Spielen allmählich zurückgezogen. Jetzt — 1791 — lag die Sache anders. Der Herzog hatte ihn vom größten Teil der Regierungssorgen entbunden, erwartete aber, daß er ein reiches Maß seiner Kräfte dem neuen Theater widmen würde. Und auch Goethe war dazu entschlossen. Zunächst mußte er klein anfangen. Die Mittel waren sehr knapp, und die Hofbühne mußte zunächst ein sehr bescheidenes Institut werden. Es schien keine Tätigkeit hier möglich, die einem genialen Mann zu hohem Ruhm verhelfen, ihm innere Befriedigung gewähren könnte. Aber Goethe ließ sich das nicht anfechten. Mit derselben Gewissenhaftigkeit und Treue, mit der er sich zehn Jahre früher der Landesverwaltung bis in alle Einzelheiten gewidmet, zerrüttete Finanzen geordnet, den Staatshaushalt auf solide Grundlagen gestellt hatte, mit denselben Eigenschaften ging er nun an die Aufgabe des Intendanten. Er gab sich keinen Illusionen hin, berechnete Mittel und

---

Sachkenntnis behandelt. Eine Uebersicht des Repertoires hat Burckhardt veröffentlicht.

Verhältnisse aufs genaueste, kümmerte sich um jede Einzelheit des Betriebs, widmete die größte Sorgfalt der Ausbildung jüngerer schauspielerischer Kräfte, um sie und mit ihnen seine Bühne allmählich von leichten und niedrigeren Aufgaben zu schweren, höheren zu erheben. Auch als er sich später eine „Kommission“ zur Seite setzen ließ, geschah das nur, um sich einen Teil der Verantwortung abnehmen zu lassen, nicht aber, um seine persönliche Mitarbeit in irgend einem Punkt einzuschränken.

Am schwersten mußte es für den auf einsam hoher Stufe stehenden Dichter sein, auch in der Auswahl der Stücke, im „Repertoire“ sich anfänglich dem Geschmack und den Forderungen des Theaterpublikums fügen zu müssen. Die sentimentalen Rührstücke, wie sie damals von der philiströsen Neigung der Gebildeten bevorzugt wurden, die schalen Possen, welche den breiten Massen gefielen, verachtete Goethe ebenso wie den platten biedermännischen oder seichten Spaßmacherstil, in dem diese Sachen nur gespielt werden konnten. Und doch mußte er anfänglich fast ganz und auch später zum Teil mit dieser Nahrung sein Theater speisen. Kotzebue zeigte sich in zahllosen Erscheinungen auf der Weimarer Bühne; und er war noch nicht der schlimmste. Aber allmählich gewöhnte Goethe die Zuschauer an feinere und gehaltreichere Kost. Mit seinen eigenen Dramen war er noch sehr zurückhaltend; nur „Clavigo“ ging schon bald in Szene; um so mehr suchte er durch Shakespeare zu wirken. War schon der große Bühnenbeherrscher Schröder in Hamburg für Shakespeare eingetreten, so hat Goethe doch nicht nur das Verdienst, es ihm nachgetan, sondern auch wesentlich Eigenes in gleichem Sinn vollbracht zu haben. Zu einem großen Teil hat er Shakespeare auf der deutschen Bühne eingeführt. Gleich zu Anfang wagte er das schwere, aber glücklich gelingende Experiment mit König Johann; es folgten Heinrich IV., Hamlet und allmählich zahlreiche andere Stücke. Bei Hamlet, dem Goethe ja auch im „Wilhelm Meister“ eine tiefdringende Betrachtung widmete, erwarb er sich das Verdienst, gegenüber der Schröderschen Bearbeitung die wahre Gestalt Shakespeares auf die Bühne zu stellen. Ebenso verfuhr er bei „Julius Cäsar“, während er später

„Romeo und Julie“ frei bearbeitet hat, wie es schon vorher Schiller mit dem „Macbeth“ getan hatte.

In größerem Umfang konnte Goethe überhaupt an die Bildung eines klassischen Repertoires erst gehen, als Schiller die fruchtbare dramatische Tätigkeit seiner letzten Jahre begonnen hatte. Von 1798 an, da „Wallensteins Lager“ auf der Bühne erschien, ließ Schiller jetzt alljährlich ein großes, ideal gehaltenes und doch auch für ein großes Publikum äußerst bühnenwirksames Stück über die Bretter gehen. Schiller hat im wesentlichen das lang ersehnte eigene, der deutschen Art entsprechende Drama uns geschenkt. Im Sturm riß er mit seiner Produktion das deutsche Volk hin. Was man auch heute vom Standpunkt realistischer Kunstübung gegen seine Dramatik einwenden mag, die Tatsache seiner entscheidenden Wirksamkeit, durch die die deutsche Bühnendichtung erst der anderer Völker ebenbürtig wurde, ist unleugbar. Goethe gebührt das Verdienst, als Theaterleiter dies aufs klarste erkannt und demgemäß zielbewußt gehandelt zu haben. Er setzte alle Kraft für die würdige und stilgemäße Verkörperung der Schillerschen Dramen ein. Er zog Schiller selbst von Jena nach Weimar, um an ihm den zuverlässigsten und kundigsten Helfer in der Einstudierung und Inszenierung zu haben. Die großen Erfolge, die er nach der Reihe mit „Wallenstein“, „Maria Stuart“, „Jungfrau von Orleans“, „Wilhelm Tell“ erreichte, erweckten nicht seinen Neid. Er war sich bewußt, in bühnengemäßer, dramatischer Dichtung nicht mit Schiller wetteifern zu können, und er freute sich des Erfolges der Dichtungen des Freundes, als wären es seine eigenen. Nur allmählich wagte er die letzteren auf die Bühne zu bringen. „Egmont“ und „Iphigenie“ übergab er Schiller zur Bearbeitung; „Götz von Berlichingen“ richtete er selbst für die Aufführung ein. „Torquato Tasso“ wurde von einem seiner besten schauspielerischen Schüler in aller Stille zu seiner Ueberraschung mit den besten Kräften der Bühne einstudiert; die Aufführung übertraf Goethes eigene Erwartungen. So wurde das Publikum allmählich immer mehr zur Schätzung klassischer Form erzogen; und im Bewußtsein dieser Erfolge wagte Goethe nun auch gar manches Unternehmen, das

wir nur als Experiment bezeichnen können. Schon Schillers „Braut von Messina“ muß vom Standpunkt der heutigen Bühne als Experiment gelten; in anderem Sinne auch Goethes „Natürliche Tochter“. Aber ganz anderes wurde gewagt. Das italienische Maskenspiel Gozzis kam in Schillers „Turandot“ auf die Bühne. Das antike Lustspiel wurde wieder belebt, indem des Kammerherrn v. Einsiedel Uebersetzungen des „Plautus“ und „Terentius“ mit Masken aufgeführt wurden. Auch Wilhelm Schlegels Versuch, die antike Tragödie in seinem „Jon“ nachzuahmen, wurde in derselben Art dem Publikum vorgeführt. Endlich erschien auch die attische Tragödie selbst, musikalisch durch Rochlitz belebt, in Sophokles „Antigone“ auf der Bühne. Das französische Drama zogen Goethe und Schiller in eigenen Nachdichtungen nach Voltaire und Racine herbei. Später trat, durch die Romantiker vermittelt, auch die spanische Bühne in den Gesichtskreis, und auch hier wagte Goethe interessante und kühne Versuche in Darbietung Calderonscher Stücke.

Für solche Aufgaben war nun auch ein ganz anderer Stil der Schauspielkunst erforderlich als der gemütliche und behagliche Philisterton, in dem man Kotzebues Lustspiele oder Ifflands Familienstücke spielte. Goethe bemühte sich, einen künstlerischen Darstellungsstil in Weimar zu schaffen und einzubürgern. Schiller war darin sein eifriger Mitarbeiter. Zuerst galt es, die Schauspieler überhaupt an Aussprache und Rezitation des Verses zu gewöhnen. Seit Lessings Auftreten gegen den französischen Alexandrinervers herrschte auf den deutschen Bühnen fast ausschließlich die Prosa. Schiller hatte 1787 seinen „Don Carlos“ für die Aufführung in Prosa umsetzen müssen; auch Schröders Shakespeare-Bearbeitungen waren prosaisch. Durch eifrige Leseproben wurde nun in Weimar dafür gesorgt, das Gefühl für den Vers und das feinere Verständnis für die Verschmelzung des rhythmischen und des sinngemäßen Sprechens in den Schauspielern zu erwecken. Aber dabei blieb Goethe nicht stehen. Die ganze Haltung des Schauspielers, das Auftreten, die Art und Weise der Bewegung, endlich die Gruppierung, das sich ergebende Bühnenbild wurde nach gewissen stilgemäßen Grund-

sätzen geregelt. Es waren dies nicht nur Grundsätze ästhetischer Art, sondern auch praktischer, mit Rücksicht auf die Verständlichkeit der Darstellung. Goethe verlangte, daß dem Zuschauer kein Wort verloren gehe, daß die Handlung in jeder Hinsicht klar sich ihm vor Augen stelle. Er wollte zugleich eine durchgängig feierliche Form dem ernsten Drama wahren, so daß es auch ohne den Kothurn der Alten als eine erhabene und großartige Form der Kunstübung erschien. Dagegen empfahl er für komische Rollen und Szenen eine burleske Ausführung, gerade um sie von den ernsten und tragischen zu unterscheiden, wie ja auch das Altertum durch Anwendung der komischen Maske und des Soccus das Lustspiel streng von dem Trauerspiel geschieden hatte. In mancher Beziehung schien Goethe dabei das Vorbild der von Lessing verpönten französischen Bühne nicht zu verachten. Als Wilhelm Humboldt ihm aus Paris eine ausführliche Charakteristik des damaligen französischen Theaters übersandte, veröffentlichte er diese in seiner Zeitschrift „Propyläen" und fügte hinzu: „Kein Freund des deutschen Theaters wird den Aufsatz mit Aufmerksamkeit lesen ohne zu wünschen, daß unbeschadet des Originalgangs, den wir eingeschlagen haben, die Vorzüge des französischen Theaters auch auf das unsrige herübergeleitet werden möchten". Man hat schon öfters die Meinung ausgesprochen, daß durch diese bewußten Bemühungen Goethes um künstlerische Stilisierung die Darstellungen unter seiner Leitung zu gemacht und gesucht, zu unfrei und unwahr geworden wären. Ganz unberechtigt ist dieser Vorwurf nicht. Freilich in Goethes Absicht lag solche Unfreiheit nie. Sein Grundsatz war, die Natur des Schauspielers müsse sich den Sinn der gegebenen Gesetze zu eigen machen. „Das Steife muß verschwinden und die Regel nur die geheime Grundlage des lebendigen Handelns werden." Und seine Zufriedenheit hat er den Schauspielern einmal mit den Worten ausgesprochen: sie seien jetzt da, wo er sie gewollt habe: „Natur und Kunst aufs engste miteinander verbunden." Aber in der Praxis überwog doch manchmal die Kunst bedenklich über die Natur. Es liegt im Wesen der Entwicklung aller gesetzlichen Zustände, daß allmählich die Handhabung des Gesetzes eine äußerliche wird, daß

der bloße Buchstab an Stelle des Geistes tritt, daß mechanische Befolgung statt durchdachter und verständnisvoller Anwendung überhand nimmt. Auch Goethes Theater hat dies erfahren müssen. Es waren nur die besten seiner schauspielerischen Kräfte, wie Pius Alexander Wolff, der erste Darsteller des Tasso, die Sinn und Absicht des Goetheschen Lehren vollkommen zu erfassen wußten und aus dieser inneren Erkenntnis heraus ihre Gestalten bildeten, ja sich selbst danach bildeten. Die Masse mußte froh sein, die Forderungen des Meisters überhaupt irgendwie, wenn auch nur mechanisch, zu erfüllen und auch Goethe konnte nicht umhin, sich oft damit zu begnügen. So kam es, daß schon damals von mancher Seite der Vorwurf steifer Schulmäßigkeit gegen die Weimarer Bühne gerichtet wurde, wenn auch die Anerkennung und Bewunderung bei weitem überwog. Wir heute dürfen unparteiisch sagen, daß, wie überhaupt der Stil des Schauspiels nicht unbedingt, sondern entsprechend der Art des darzustellenden Dichterwerkes zu bestimmen und zu beurteilen ist, so auch Goethes Bühnenleitung einer Gruppe von Werken mehr, einer anderen weniger angemessen war. Für Schillers Werke, für seine eigenen (ausgenommen etwa den „Götz"), für Lessings „Nathan", überhaupt für Werke eines idealistischen und formstrengen Kunststils hat er die mustergültige Form gefunden, von der man nur zum Schaden der Stücke selbst nach mehr naturalistischer Darstellungsart hin abweichen kann. Dagegen glaube ich nicht, daß die ganze realistische Kraft Shakespeares auf der Weimarer Bühne zum Ausdruck kommen konnte, sondern daß für den großen Briten damals in Berlin durch Iffland ein mehr wesensverwandter Stil geschaffen wurde, der auch für das moderne realistische Drama wegweisend war.

II.

Unwidersprechlich aber ist, daß Goethe im ganzen gerade durch die hohen Forderungen, die er an die Selbstbeherrschung, das künstlerische Bewußtsein, die Idealisierungskunst der Schauspieler stellte, sie ungemein kräftig emporhob, sowohl den Einzelnen, als

den Stand, sowohl in der inneren Entwicklung als im äußeren Ansehn. In jeder Weise bemühte er sich selbst darum. Trotz seiner bekannten Neigung zu vornehmer Abgeschlossenheit zog er die Schauspieler an sich heran und widmete ihnen nicht nur auf der Bühne, sondern auch außerhalb, auch in seinem eigenen Hause alle Aufmerksamkeit. Er hob sie und ihre Stellung damit auf ein Niveau, wie es in Deutschland sonst noch nicht erreicht war. Auf die besorgte Anfrage einer Mutter, deren Sohn beim Weimarer Theater eingetreten war, schrieb Goethe in seiner ruhig überzeugenden Weise: „Der Schauspieler befindet sich bei uns keineswegs in der Lage, wie etwa noch in Oberdeutschland. Er ist, so lange er sich zu dieser Kunst bekennt, weder von guter Gesellschaft, noch anderen wünschenswerten Verhältnissen ausgeschlossen; so wie er auch, wenn er sie verläßt, wohl Gelegenheit findet, irgend eine bürgerliche Stellung zu bekleiden. Es kommt alles darauf an, was er leistet, wie er sich beträgt und ob er sich beim Publikum Neigung und Achtung zu erwerben weiß. . . . Leidenschaften . . . welche den Menschen die Tage verbittern, sind in allen Ständen rege; aber glücklicher Weise kann man sich in jedem Stand sittlich bearbeiten und bilden." Der junge Schauspieler, für den Goethe so warm eintrat, war Wolf, den wir schon mehrmals genannt haben. Er erzählt selbst, daß Goethe bei seinem Eintritt ihm ein erhabenes Bild der Kunst, der er sich widmen wolle, entworfen habe — ein Bild, das er niemals habe vergessen können, daß er aber dann zu der kühlen Bemerkung übergegangen sei: „Mit dem Gehen wollen wir anfangen." Man sieht, wie in Goethes Betrachtung der höchste Schwung mit dem nüchternen Wirklichkeitssinn sich vereinigte. Neben Wolf waren besonders der Heldenspieler Graff und der Regisseur Genast von Goethe geschätzt und bevorzugt; auch der jugendliche Sohn des letzteren wurde von ihm in die Bühnenlaufbahn eingeführt und hat darüber dankbar und mit warmen Gefühl berichtet. Unter den weiblichen Kräften war es in der ersten Zeit besonders die jugendliche Christine Neumann, deren Spiel Goethe aufs höchste befriedigte, und von der er noch mehr hoffte. Sie hatte zuerst in der Knabenrolle des Prinzen Arthur in Shakespeare's „König Johann" ihr großes

Talent entfaltet. Als sie schon 1797, kaum 20jährig, starb, setzte ihr der Dichter in der Elegie „Euphrosyne" ein unvergängliches Denkmal. Später war es besonders Madame Wolf, die vorzügliche Darstellerin der Iphigenie, deren Künstlerschaft Goethe hoch wertete.

Die Belehrung, die er den Schauspielern zuteil werden ließ, beschränkte sich nicht auf ihr berufsmäßiges Auftreten. Er gab den Rat, auch im Lebensverkehr nie die Haltung und das Geberdenspiel aus dem Auge zu verlieren, sondern immer zu bedenken, daß man öffentlich zur Kunstschau stehen werde, und so sich gleichsam in einer beständigen Uebung zu erhalten. In den Proben achtete Goethe auf alles, bis in Kleinigkeiten hinein, und scheute sich nicht selbst unter Umständen den Ton und die Geberden anzugeben, ja auch selbst die Person in einer bestimmten Situation vorzustellen. Ein ergötzliches Beispiel erzählt der junge Genast, der Sohn des Regisseurs:

„Ich spielte den Hauptmann der Zenobia, der den Aurelianus gefangen zu nehmen und nur wenige Worte zu sprechen hat. Mit großer Sicherheit trat ich aus der vierten Kulisse heraus und schritt mit Würde, um die Heldentat, die Gefangennahme des Aurelianus, zu vollbringen. Da ertönte es: „Schlecht! So nimmt man keinen Kaiser gefangen. Noch einmal!" Ich kam also noch einmal, dann zum dritten, vierten und fünften Male, und immer blieb der Ausspruch derselbe, nur daß er bei jeder Wiederholung markiger wurde. Ganz zerknirscht wagte ich endlich die bescheidene Frage: „Exzellenz, wie soll ichs dann nur machen?" „Anders!" war die belehrende Antwort. Ja das war leicht gesagt, aber wie? Mein Herr Papa, der seinen Sitz rechts im Proszenium hatte, warf mir schon längst ingrimmige Blicke zu; ja, der hatte gut werfen, ich hätte mich lieber selbst hinauswerfen mögen, um der Qual und Schande zu entgehen. So trat ich denn den schauerlichen Gang zum sechsten Mal an, um den Willen Goethes nachzukommen und es anders zu machen, aber es blieb beim alten. Da rief der Gewaltige: „Ich werde es dir vormachen." Nach einer Weile betrat er in seinem langen blauen Radmantel, den Hut halb schräg auf seinem Jupiterhaupt, die Bühne. Er nahm mir das Schwert aus

der Hand, stellte mich als Zuschauer in den Vordergrund der Bühne und kam nun mit einem martialischen Gesicht und — ich kanns nicht anders bezeichnen — mit Hahnenschritten im raschesten Tempo auf den Aurelianus losgestürzt, das Schwert drohend über dessen Haupt schwingend. Das war allerdings ganz anders, wie ich es gemacht hatte; aber ich wußte nun, wie er es wollte, und ahmte ihm treu nach. Da kniff er mit dem Zeige- und Mittelfinger, wie seine Art war, wenn er seine Zufriedenheit zu erkennen geben wollte, in die Backe, daß ich hätte laut aufschreien mögen, und ging dann wieder hinab in seine Loge. Mein Vater wandte sich mit einem sarkastisch-freundlichen Lächeln gegen mich und flüsterte mir über die Achsel zu: „Ich breche Dir den Hals, wenn Du es so machst!" Ich stand da wie gewisse Tiere am Berge, der Papa aber fuhr fort: „Wenn wir nach Hause kommen, werde ich Dir schon erklären, wie es Goethe meint."

Mit der großen Sorgfalt und Mühe, die Goethe dem Theater widmete, ging nun freilich ein gewisser patriarchalischer Despotismus Hand in Hand. Goethe trat für seine Schauspieler ein, in materieller wie in ideeller Hinsicht, aber er verlangte von ihnen auch unbedingten Gehorsam. Bestimmte Rollenfächer für die einzelnen Persönlichkeiten gab es nicht; jeder mußte spielen, was von ihm verlangt wurde.

Bei der Bescheidenheit und Enge der gesamten Verhältnisse durfte sich niemand für irgend etwas zu gering halten. Hervorragende Schauspieler mußten unter Umständen die nebensächlichsten Rollen spielen, ja sogar in der Oper als Statisten auftreten. Niemand durfte sich irgendwie zum Schaden des Ganzen vordrängen, niemand irgendwie auftrumpfen und besondere persönliche Forderungen stellen; Goethe wies derartiges unnachsichtlich zurück.

Ebenso energisch sorgte er aber auch dafür, daß von außen ihm nicht der Bau seines Theaters ins Wanken gebracht wurde. Die persönliche oder literarische Freiheit erkannte er nicht an, wenn sie sich gegen seine Tätigkeit und Schöpfung richtete. Als bei der Vorstellung des Alarcos von Friedrich Schlegel die beabsichtigte Tragik des Stücks unter den Zuschauern sich in unbeabsichtigte

Komik verwandelte, und der Vorstellung eine Katastrophe drohte, erhob sich Goethe in seiner Loge mit den Donnerworten: „Man lache nicht!", worauf dann Ruhe eintrat. Nicht weniger despotisch verhielt er sich gegenüber der literarischen Kritik, wenn sie ihm gehässig schien. Als der klatschsüchtige und intriguante Gymnasialdirektor Böttiger über die Aufführung von Schlegels „Jon" eine hämische Kritik veröffentlichen wollte, verhinderte dies Goethe im letzten Augenblick, indem er erklärte, er werde andernfalls an den Herzog gehen und alles auf die Spitze setzen. „Denn ich will entweder von dem Geschäft sogleich entbunden oder für die Zukunft vor solchen Infamien gesichert sein . . . Wie ich denn auch bei einer Anstalt, die ich im Auftrag von meinem Fürsten mit so vieler Aufopferung verwalte, wenigsten eine schickliche Behandlung von meinen Mitbürgern erwarten darf". Als später ein Ausländer, der sich in Weimar niedergelassen hatte, durch gehässige Kritiken die Empfindlichkeit der Schauspieler erregt hatte, und diese sich deshalb in einer Gesamteingabe um Schutz an die Theaterdirektion wandten, veranlaßte Goethe, daß der Betreffende ohne weiteres des Landes verwiesen wurde.

Aber er selbst, der so gebieterisch herrschte, war doch von einer höheren Macht abhängig, die schließlich seine ganze Theaterleitung zu einem tragischen Ende gebracht hat. Das Verhältnis Goethes zu dem Großherzog Karl August ist schon oft dargestellt, im ganzen aber meist intimer und wärmer geschildert worden, als es war. Nur in den ersten Jahren die der Dichter in Weimar verlebte, war es von so persönlicher Art; später als die große Verschiedenheit der Charaktere und Lebensziele sich mehr ausgesprochen hatte, war es mehr sachlich und fest begrenzt geworden. Karl August war zweifellos ein Mann von großen Gaben und besonders von großer Herrscherbegabung. Er wußte die Natur und Fähigkeiten eines jeden zu schätzen, er hat Goethe nicht in einer Art ausgenützt, die dessen geniale Kraft schädigte; er war im allgemeinen auch durchaus gewillt, Goethe die Theaterleitung frei nach eigenem Willen ausüben zu lassen. Aber er war anderseits auch von starkem fürstlichem Selbstgefühl erfüllt; wenn er einmal einen Wunsch,

eine Neigung hatte blicken lassen, dann verlangte er auch, daß sie berücksichtigt wurde. In künstlerischer Hinsicht stand er durchaus auf der Seite des klassischen französischen Dramas und wünschte im Stillen dessen Pflege. Schillers dramatische Dichtung war ihm im ganzen nicht sympathisch. Goethe, der auf jede Weise Schillers Erfolge förderte, war doch, wie wir wissen, selbst dem französischen Drama nicht feindlich gesinnt, und konnte so hier der Neigung des Herzogs ohne Zwang entgegenkommen; selbst Schiller tat es mit der Uebersetzung von Racines „Phädra". Schlimmer war, daß auch persönliche Neigung des Großherzogs in die Theaterverhältnisse hineinspielten. Die hochbegabte Sängerin und Schauspielerin Jagemann, später zur Frau von Heygendorf erhoben, erfreute sich seiner besonderen Gunst und wußte sich, darauf gestützt, am Theater eine Ausnahmestellung zu verschaffen, die auch Goethe dulden mußte. Sie erlaubte sich zugunsten und zuungunsten anderer Schauspieler manche Intrigue, denen Goethe zwar entgegentrat, die aber allerlei üble Folgen des Mißvergnügens und Mißtrauens zurückließen. Da die Jagemann sehr genau wußte, daß Goethe ihr nach alledem nicht gewogen war, so arbeitete sie schließlich ganz direkt auf seinen Sturz hin. Schon im Jahre 1808 hatte Goethe seine Entlassung eingereicht; damit aber die Erfüllung seiner Forderungen und eine Stärkung seiner ganzen Stellung erreicht. Im Jahre 1817 waren die Sachen wieder bis zu dem Punkt gediehen, daß er nur durch Einsetzen seiner ganzen Autorität das Ansehen seiner Verwaltung behaupten konnte. Im Augenblick aber, da er schon gesiegt hatte, glückte eine Intrigue, die sein endgültiges Scheiden von dem durch 26 Jahre bekleideten Amte zur Folge hatte. Es ist eine traurige Tatsache, daß die Vorstellung eines dressierten Hundes der Tätigkeit eines solchen Mannes an solcher Stelle ein Ziel setzen mußte. Goethe hatte dem herumziehenden Schauspieler, der mit seinem Pudel das Stück „Der Hund des Aubry" aufführte, ein Auftreten in Weimar entschieden abgeschlagen. Der Großherzog, ein leidenschaftlicher Hundeliebhaber, wurde bewogen, die Vorstellung des Stückes zu befehlen. Goethe rief darauf aus: „Bei so viel Verdruß auch noch Schande! Dazu verweigere ich

mich . . . hat sich kein anderer Sinn festgesetzt, als der, daß man nur das Neue will, wie niedrig es stehen möge — nun wohl dem, der sich loslösen kann von einem Fuhrwerk das bergab stürzt. Ich aber kanns." Er stellte sofort seine Tätigkeit ein und fuhr nach Jena. Dorthin wurde ihm die Entlassungsurkunde nachgeschickt; es hieß darin: „Die mir zugekommenen Aeußerungen haben mich überzeugt, daß der Herr Geheimrat und Staatsminister von den Geschäften der Hoftheaterintendanz dispensiert zu werden wünscht."

Der tragikomische Abschluß der künstlerischen Wirksamkeit des größten deutschen Mannes erregte in ganz Deutschland peinliches Aufsehen; an Satiren und Epigrammen auf die Hundekomödie hat es nicht gefehlt. Goethe selbst mußte eine unauslöschliche Bitterkeit empfinden. Er hat sich seitdem vom Weimarer Theater überhaupt zurückgezogen; dem Berliner Hoftheater hat er noch Beiträge zu besonderen Gelegenheiten geliefert, dem der eigenen Stadt niemals. Und wenn wir in seinem letzten Roman, in „Wilhelm Meisters Wanderjahren", eine herbe und schroffe Verurteilung der gesamten Bühne und des Schauspielwesens finden, so wirkten wohl dabei die peinlichen Erinnerungen mit, die ihm die letzten Erfahrungen hinterlassen hatten. Doch sollte er noch einmal Gelegenheit haben, in versöhnenden Umständen mit dem Weimarer Theater wieder in Beziehung zu treten. Im Jahre 1829 wurde der Plan gefaßt, den ersten Teil des „Faust", der bisher für undarstellbar gegolten hatte, aufzuführen. Es geschah, „ohne Goethes Anregung, aber nicht wider seinen Willen", und er selbst studierte die Rolle des Mephistopheles mit dem Schauspieler La Roche in seiner Wohnung ein. La Roche, der später am Wiener Burgtheater wirkte, hat selbst über den unvergeßlichen Eindruck dieser mit dem 80jährigen Greise in gemeinsamer geistiger Arbeit verlebten Stunden berichtet. Es war die letzte Tätigkeit, die Goethe der Bühne widmete.

Derselbe unerschütterliche Ernst, die Tiefe, die Goethe überall eigen ist, wo es sich um die Kunst handelt, erwies sich auch in seinem Verhältnis zur dramatischen Kunst. Ihm war das Theater nicht ein Ort des Zeitvertreibs, der Unterhaltung, aber auch nicht eine Anstalt, die irgendwelchen nicht künstlerischen Zwecken, sittlichen,

patriotischen, religiösen dienen sollte, sondern eine Stätte, die dem Dienst des Schönen und seiner künstlerischen Verwirklichung geweiht sein sollte. Nach diesem Ziel hat er mit voller Kraft gestrebt, auch wo er sich in der Wahl der Mittel vielleicht vergriff. Er ist schließlich in diesem Streben ehrenvoll gefallen.

Was heute noch möglich ist, um die Ungerechtigkeit des Geschicks auszugleichen, das besteht in der fortdauernden Aufrechterhaltung seiner Werke im Leben des deutschen Theaters. Goethes dramatische Werke sind nicht eigentlich populär geworden; selbst der „Götz", der in seinem Wesen volkstümlich genug ist, bietet doch in der Form, wie im überreichen Inhalt Schwierigkeiten genug für den einfachen Genuß. Von „Iphigenie" und „Tasso" nicht zu reden. Aber jedes Theater ehrt sich selbst, wenn es diese Werke würdig darstellt, und jedes Publikum, wenn es sie verständnisvoll aufnimmt. Vor allem aber ist es der Faust, der gesamte Faust, das Lebenswerk des Dichters, für dessen Verlebendigung und Erschließung die Bühne unendlich viel tun kann und auch schon viel getan hat. Das gewaltige Werk, dessen zweiter Teil ja erst nach dem Tode des Dichters erschien und lange der Nation fern blieb, ist erst in den letzten Jahrzehnten durch die theatralische Darstellung in seiner Einheit erwiesen und in seiner Größe verständlich gemacht worden. Die Wiedergabe des ganzen „Faust" mit allen geistigen und materiellen Mitteln, die dem Theater zu Gebote stehen, ist die schönste und würdigste Goethe-Feier, die möglich ist.

Zur Prosaszene des Faust.

Von zahlreichen Faustforschern ist bekanntlich die Meinung ausgesprochen worden, der Mephistopheles des Faustfragments von 1790 sei ein ganz anderer als der des vollendeten ersten Teils. Besonders heftig hat Kuno Fischer diese Ansicht verfochten; weniger bekannt ist das Urteil Victor Hehns: „In den älteren Teilen ist Mephisto nicht das Prinzip des Bösen, der Negation, der Sünde, nicht eine metaphysische Potenz, sondern ein ironischer Weltmann, der dem schwärmenden Dichter Faust mit viel Verstand die Bedingungen der Wirklichkeit entgegenhält." Da dieser Weltmann aber doch unstreitig der Geisterwelt angehört, so machte man ihn zu einem indifferenten, nicht teuflischen Elementargeist, und neuerdings hat Morris in der Svedenborgischen Geisterlehre den Mutterschoß sehen wollen, aus welchem der Urmephistopheles hervorgegangen sei.

Mit dieser angeblichen Zweiheit der Mephistophelesgestalt steht in Verbindung die Annahme einer verschiedenen Verwertung des Gottesbegriffs in beiden Stadien der Dichtung. Nicht nur das persönliche Erscheinen des Herrn sei der ersten Stufe fremd, sondern auch die Vorstellung eines persönlichen Gottes spiele dort noch keine Rolle. Faust, der in dem Erdgeist die höchste Potenz erblicke, sei philosophischer Freidenker, und erst in den Zusätzen der zweiten Periode sei diese Voraussetzung in verwirrender Weise verschoben worden: durch die Wirkung der Osterchöre, durch das theistische Bekenntnis vor dem alten Bauer, durch die Uebersetzung des Neuen Testaments, durch die Beschwörung des Pudels mit dem Namen des Gekreuzigten. Für die Anschauungen des ursprünglichen Faust

sei dagegen unbedingt maßgebend seine Erwiderung auf die religiösen Fragen Gretchens: „Gefühl ist Alles.“ Obgleich es nun höchst seltsam wäre, wenn Goethe um das Jahr 1800 seinem Werk die christliche Färbung gegeben hätte, die ihm damals viel weniger sympathisch war, als in den Frankfurter Jugendjahren, so wäre doch immerhin denkbar, daß er es aus objektiver Erwägung künstlerischer Notwendigkeit getan hätte. Allein dem ganzen künstlich errichteten Gebäude solcher Annahmen ist der Boden entzogen worden, seitdem wir wissen, daß die Prosaszene des ersten Teils, die im Fragment fehlt, doch schon dem ersten Stadium der Dichtung angehört, da wir sie in der Göchhausenschen Abschrift des „Urfaust“ vorfinden. In dieser Szene, in welcher Faust dem Mephistopheles seine Entrüstung über den Untergang Gretchens entgegenschleudert, ist der Gegensatz zwischen der himmlischen und der höllischen Welt das Bestimmende, und in ihr ist weder Raum für den „Weltmann“ noch für den „Elementargeist“, noch für die Vergötterung nebelhaften „Gefühls“. Es erscheint daher seltsam, daß nach der Auffindung des Urfaust jene irrigen Aufstellungen noch immer Verfechter gefunden haben, während es ja freilich auch an entschiedenen Gegnern nicht gefehlt hat. Es scheint mir nicht überflüssig, die Prosaszene, die in ihrer Bedeutung für diese Fragen noch nicht ausreichend gewürdigt ist, schärfer zu beleuchten — selbstredend in der Fassung des Urfaust.

Ich will nicht darauf Gewicht legen, daß Faust hier von Mephistopheles „teuflischen Augen“ spricht; denn die Gegner entnehmen aus solchen Stellen geradezu den Beweis, daß Mephistopheles n i c h t Teufel sei, weil es keine Veranlassung gäbe, dem wirklichen Teufel noch das Prädikat „teuflisch“ beizulegen. Ich habe bisher allerdings geglaubt, daß man einem Menschen „menschliche Gesinnung“ oder „menschliche Schwäche“ beilegen könne, die „soldatische Haltung“ von Soldaten rühmen und die „mannhafte“ Entschlossenheit eines Mannes bewundern könne, ohne damit in Frage zu stellen, daß die Betreffenden „Menschen“, „Soldaten“, „Männer“ seien. Auch von den „schwarzen Zauberpferden“ will ich nicht reden, obgleich sie zu den realistischen Attributen des

Teufels gehören; denn schließlich könnte Goethe sie auch einem Geist eigener Erfindung zugeteilt haben. Auch auf den grobsinnlichen Zug des Bleckens der „gefräßigen Zähne" will ich nicht Gewicht legen, obgleich die volkstümlich derbe Teufelsvorstellung hier mit Händen zu packen ist. Aber entscheidend für jeden Leser, der ohne Voreingenommenheit und mit elementarer Kenntnis christlich-religiöser Vorstellungen die Szene aufnimmt, ist Fausts erschütternder Ausbruch: „Jammer! Jammer! von keiner Menschenseele zu fassen, daß mehr als ein Geschöpf in die Tiefe dieses Elends sank, daß nicht das erste in seiner windenden Todesnot genug tat für die Schuld aller übrigen vor den Augen des Ewigen. Mir wühlt es Mark und Leben durch, das Elend dieser Einzigen, und du grinsest gelassen über das Schicksal von Tausenden hin." —

„Der Ewige" das ist doch wohl der Gott, den Faust vor Gretchen bekennen soll, aber nicht bekennt, es ist doch wohl der „droben", vor dem die Bauern „gebückt stehen" sollen, von dem die „Offenbarung des neuen Testaments" ausgeht. Und mit dem Begriff der „Genugtuung" geht Faust auch von der allgemein monotheistischen Vorstellung zur spezifisch-christlichen Gedankensphäre über. Entsprechend dem religiösen Gewande der ganzen Faustdichtung ist es nicht die protestantische Anschauung, die nur eine einmalige, für alle Zeiten gültige, absolute Genugtuung durch Jesus Christus kennt, sondern es ist die katholische, welche die Möglichkeit fortdauernder, sich wiederholender Opfer annimmt, deren Heilsertrag anderen Sündern zugute kommen kann. — Nun, gegenüber diesem Ewigen, der nach Fausts Forderung Gretchen die Genugtuung der ersten Gepeinigten zugute kommen lassen sollte, steht kein anderer als der Teufel, der denselben weiten Blick über das Menschenlos hat, aber „gelassen über das Schicksal von Tausenden hingrinst"; das ist der Gott der Hölle. Und wenn wir weiter lesen von dem „Schandgesellen", der sich am Schaden weidet und am Verderben sich letzt, so ist besonders die letzte Bestimmung völlig im Einklang mit der Definition dessen, den man auch „Fliegengott, Verderber, Lügner" heißt und der von sich selbst aussagt: „So ist denn alles was Ihr Sünde, Zerstörung, kurz das Böse nennt,

Mein eigentliches Element." Zwischen dem Mephistopheles der Prosaszene und dem, der sich im „Studierzimmer" zu erkennen gibt, ist kein Unterschied. Und die gesamte Prosaszene ist ein vollgültiger Beweis dafür (was freilich dem unbefangenen Leser des Urfaust überhaupt nicht zweifelhaft sein wird), daß von Anfang an die Hingabe Fausts an die Macht der Hölle und deren zerstörende Wirkung geschildert werden sollte.

Nicht vorbeigehen will ich aber zugleich an dem Religionsbekenntnis der Gartenszene, das von vielen als das wahre Bekenntnis Fausts und zugleich als das Goethes [1]) betrachtet wird. Zunächst wäre zu sagen, daß auch hier anfangs von dem „Allumfasser" und „Allerhalter" geredet wird, und daß erst in der Folge die Linien des Bildes immer unklarer und schließlich ganz in Nebelwolken gehüllt werden. Denn es handelt sich hier in Wirklichkeit um gar kein Bekenntnis, sondern um eine Betörung Gretchens, und zwar um eine solche, bei der sich Faust nicht etwa gläubiger, sondern ungläubiger zeigt als er ist. Er weiß sehr wohl, daß sobald er Gretchen offen eingestünde, daß er von der Existenz Gottes überzeugt ist, sie von ihm auch die Konsequenz eines gottgefälligen Wandels nach den Vorschriften der Kirche verlangen würde. Darauf eingehen aber kann er weder als Faust noch als Genosse des Mephistopheles. Umgekehrt kann er sich Gretchen auch nicht als Atheisten hinstellen; denn damit würde er sie sofort von sich scheiden. Und so hüllt er sich in jene poetisch so ergreifenden, inhaltlich aber so nebelhaften Hymnen ein, die neben den einfachen, schlichten Fragen Gretchens keine sympatische Wirkung tun. Man bedenke endlich, mit welcher Absicht Faust in dieser Szene in „Marthens Garten" getreten ist: mit der Absicht, den entscheidenden Schritt zur Verführung zu tun, — und man wird leicht erkennen, daß seine Stimmung eben für ein Religionsbekenntnis wenig geeignet ist.

[1]) Die Frage, ob Goethe hier seine eigene Anschauung bekannt hat, kann hier nur gestreift werden. Eine gewisse Verwandtschaft ist wohl vorhanden, aber auch nicht mehr. Für Goethes realistisches Erfassen der Dinge ist jenes Bekenntnis viel zu unbestimmt. Viel wertvoller als das „Gefühl" war ihm das „Gewahrwerden" Gottes in seinen Erweisungen.

Wie steht es nun aber mit dem Unglauben Fausts, der doch selbst beim Klang der Osterchöre erklärt: „Mir fehlt der Glaube"; und der, wenn er versichert, daß ihn „keine Skrupel noch Zweifel plagen", damit doch nicht sagen will, daß ihm der Zweifel unbekannt sei, sondern daß er über ihn hinaus sei? Darauf ist zu antworten: Faust ist wohl im objektiven Sinne gläubig, aber im subjektiven ungläubig; gerade im subjektiven Sinne aber versteht die Religion das Wort „gläubig". Objektiv ist ja sogar der Prometheus des Goetheschen Monologs gläubig. So wenig Prometheus an der Existenz des Olympischen Zeus zweifelt, so wenig Faust an der Existenz des Einen Gottes. Aber so sicher Prometheus kein Gläubiger ist, er, der die Frage emporschleudert: „Hast Du die Tränen gestillet je des Geängsteten?" — so wenig ist es auch Faust, der einst „an Hoffnung reich im Glauben fest Mit Tränen, Seufzen Händeringen" gedacht „das Ende jener Pest vom Herrn des Himmels zu erzwingen"? Er ist enttäuscht worden, — und kein inneres Band verknüpft ihn mehr mit dem Gott, der in unnahbarer Ferne thront. Und so bricht auch mit zwingender Naturgewalt die Anklage hervor, daß nicht das erste Geschöpf „in seiner windenden Todesnot genug tat für die Schuld aller übrigen vor den Augen des Ewigen!"

Ein Wort aber hat zu dieser Anklage die Umarbeitung der Prosaszene hinzugefügt. Im vollendeten ersten Teil lesen wir: „Des ewig Verzeihenden." In Fausts Munde ist dies Wort bitterster Sarkasmus; aber nach dem Willen des Dichters ist es zugleich ein Vorklang zu dem gnadenvollen Ruf, der in den Kerker dringt: „Sie ist gerettet!"

Goethes letzte Tagebücher.

„Im Alter wird man redselig", schreibt Goethe in seinem letzten vollendeten Brief an Wilhelm Humboldt, „und da ich diktiere, kann mich diese Naturbestimmung gar wohl überraschen." Der Empfänger war gewiß nur dankbar, daß sich dies allgemein menschliche Gesetz auch in Goethe erfüllte. Von der gleichen Dankbarkeit fühlte ich mich jüngst ergriffen, als ich zum erstenmal den letzten Abschnitt von Goethes Tagebüchern (1831—1832) im Zusammenhang durchging. Mit Ueberraschung sah ich, wie die geschäftsmäßige Kürze und Trockenheit, die vorher jahrzehntelang in den Tagebüchern geherrscht hatte, jetzt einer ganz anderen natürlichen Aeußerungsweise des Empfindens gewichen war, wie sich hier die verschiedenen Urteile und Affekte, zu denen die Erlebnisse des Tages anregen, in unumwundenen, oft freilich recht bitteren Aussprüchen kundtun.

Die letzten anderthalb Jahre von Goethes Leben sind durch den Tod seines Sohnes getrübt und belastet worden. Schon zwei Jahre früher hatte der Tod des fürstlichen Freunds einen tiefen Riß in die ruhige Einheit seiner Altersexistenz gebracht. Damals — im Spätsommer 1828 — hatte er in der friedlichen Stille des Dornburger Schlößchens die Harmonie und Klarheit seiner Seele wiedergewonnen. Jetzt nach dem Abscheiden Augusts, dem „Außenbleiben", wie der Vater es nennt, des nach Italien gereisten Sohns, hat sich das Gleichgewicht nicht mehr so vollständig hergestellt. Ein heftiger Blutsturz brachte den Greis in äußerste Lebensgefahr, und obgleich seine ausgezeichnete körperliche Konstitution und seine nicht zu brechende Willenskraft ihn überraschend schnell wieder-

hergestellt zeigten, so blieb doch eine merkliche Belastung seines ganzen Wesens zurück. Es war nicht nur der Schmerz um den so früh nach einem unbefriedigenden Leben hingerafften Sohn; es war auch der Druck der neuen Verantwortung, die dem Großvater nun für die Enkel erwuchs, es war die Fülle verschiedenartigster Pflichten, die den Einundachtzigjährigen nun nötigten, in jeder Weise wieder als Haupt und Repräsentant des Hauses dazustehen, was er vorher in vieler Hinsicht schon dem Sohn überlassen hatte. An den innerlichsten Freund, Zelter, schreibt er im Gefühl härtester Prüfung, daß er nun alle Lasten, die ein jüngerer ihm hätte abnehmen sollen, selbst fortschleppen und sogar schwieriger weitertragen müsse. „Es scheint, als wenn das Schicksal die Ueberzeugung habe, man sei nicht aus Nerven, Venen, Arterien . . ., sondern aus Draht zusammengeflochten . . . Hier nur allein kann der große Begriff der Pflicht uns aufrecht erhalten“ . . .

Aber die Pflicht ist eine strenge und herbe Göttin, und ihr ausschließlicher Dienst drückt dem Leben scharfe und nicht selten bittere Züge auf. Etwas von dieser Schärfe und Bitterkeit finden wir auch in diesen letzten Tagebüchern Goethes. Er nennt jetzt „willige vorsichtige Entsagung eine Hauptmaxime des Betragens im Leben“; die „gezwungene leidenschaftliche“ Entsagung bleibt uns doch nicht erspart; so ist es geraten, ihr zuvorzukommen. Es hängt hiemit innerlich zusammen, wenn er es für eine „höhere Maxime der Pädagogik“ erklärt, „Kinder, sowie Un- und Halbgebildete nicht in der Ehrfurcht gegen höhere Zustände zu stören.“ Das Wort „Ehrfurcht“ ist hier nicht in dem tiefen ethischen Sinn gebraucht, der ihm in der „pädagogischen Provinz“ der „Wanderjahre“ beigelegt wird; es bezeichnet hier nur die praktische Sinnesart, die ein einmal bestehendes Verhältnis still anerkennt und nicht durch Kritik sich selber erschwert.

Bei dieser resignierenden Altersweisheit blieb aber dennoch seine freudige Bewunderung der Tatkraft und der positiven Leistung immer ungeschwächt; sie beweist sich lebendig, wenn die Memoiren des napoleonischen Generals Rapp ihn zu dem Ausruf hinreißen: „Jedermann sollte es lesen, um einen Begriff zu haben, was ein

männlicher Mann ausdauern und leisten kann!"

Bedenklich und abstoßend erscheint ihm die Neigung des Zeitalters zu Mystizismus und trüber Umnebelung der Lebenserscheinungen. Wenn er Carus' „Psychologie von der Nachtseite" liest, so erregt sie ihm „großes Bedenken", und der Zweiundachtzigjährige faßt sogleich den Gedanken, zur „Gegenwirkung eine Vergleichen von der Tagseite zu schreiben". Dabei war er nicht einmal ein radikaler Ungläubiger gegenüber solchen Ueberlieferungen und Erlebnissen. Seine ganze Weltbetrachtung war zu sehr eine skeptische, als daß er sich nicht immer die Möglichkeit im Bewußtsein gehalten hätte, daß es auch Tatsachen geben könne, die uns noch absolut unerklärlich seien. Aber seine Stellung zu solchen Tatsachen war die, die er in Anlaß eines einschlägigen Artikels in der „Revue de Paris" aussprach: „Man tut nicht wohl, solchen Dingen zu folgen, die, wenn sie uns auch angingen, doch zu leiten und zu lenken keines Menschen Geschäft mehr ist." Harmlos und menschlich überlegen erschien ihm dagegen die Art, wie Walter Scott in seiner „Demonology" den „vorwaltenden Aberglauben" behandelt, um ihn zu „beseitigen", wie er diese Vorstellungen „historisch" gar anmutig entwickelt und die merkwürdigsten Anekdoten und Traditionen heiter vorträgt."

Im Gegensatz zu verstiegenen und verworrenen Phantasien hielt er sogar den einfachen, „gradblickenden Menschenverstand" in hohen Ehren. Es ist sehr charakteristisch, wenn er sogar an einer Dichtung, die ihm sonst nicht sonderlich sympathisch sein konnte, diesen Vorzug hervorhob, der allein das seltsame Erzeugnis des Reformationsjahrhunderts „respektabel mache".

Leider fand er aber in der Literatur der Gegenwart nur weniges, das ihn in diesem Sinn befriedigte. Gerade in der poetischen Produktion mußten die krankhaften Züge des Zeitalters zu besonders scharfem Ausdruck kommen. Es war hier nicht nur die Neigung zur Mystik, sondern auch die zum Abenteuerlichen und Sensationellen, kurz, zum Unnatürlichen in jedem Sinn, die ihn abstieß. Als ein wahres Musterstück aller Zeitkrankheiten erschien ihm Viktor Hugos „Notre Dame de Paris". Er bedauerte, daß

„das vorzügliche Talent" des Dichters nicht aus dem „unseligen Laufe der Zeit" heraus könne; statt Menschen fand er nur „Gliedermänner, die der Verfasser die absurdesten Gebärden machen läßt, sie peitscht, foltert, von ihnen radotiert, uns aber in Verzweiflung setzt". Eine „widerwärtige, unmenschliche Komposition" nannte er das Ganze, das er nicht bis zu Ende lesen konnte. Das eigentlich Abstoßende fand er darin, daß das Unmögliche und Unerträgliche durch einen scheinbaren Realismus der Darstellung, durch ein gesucht zusammengehäuftes Detail zu einer Scheinwirklichkeit gebracht und dadurch nur umso widerwärtiger wurde.

Doch konnte es natürlich nicht in Goethes Sinn liegen, die neueste Entwicklung der Poesie an sich verdammen zu wollen. So nannte er z. B. Balzacs Roman „La peau de chagrin" „ein vortreffliches Werk neuester Art", in dem der Dichter auch das „Wunderbare" mit großer Sicherheit verwende, um konsequent seinem Ziele nachzustreben. Auf dramatischem Gebiet erschienen ihm die Arbeiten von Clara Gazul beachtenswert; in der Tragödie brachte „der düstere Sinn Vorzügliches hervor, indem er verstand, die eigentlichen unerträglichen, wahrhaft tragischen Motive zu finden, die auf keine Weise zu versöhnen sind, und welche den Untergang nach sich ziehen müssen." Es entspricht dies der schon früher von Goethe fest ausgesprochenen Ansicht, daß wahrhaft tragisch nur ein solcher Fall genannt zu werden verdiene, der absolut keine Auflösung zulasse. Aber selten fand er in der Gegenwart den Sinn für wahrhaft tragische Größe. Bezeichnend für diesen Mangel schien ihm z. B., daß die Meinung aufkommen konnte (durch Ludwig Tieck) und lebhaft verfochten wurde, Lady Macbeth sei nicht eigentlich ein Charakter von verbrecherischer Größe, sondern „habe sich nur aus Liebe zu ihrem Gemahl und wahrer Kondeszendenz in seine Gesinnungen in eine Bestie verwandelt". Ihn bringt dies Gefasel zu dem Ausruf: „Schrecklich ist es, wie das Jahrhundert seine Schwäche aufsteift und aufstutzt!"

Im ganzen stand ihm die englische Literatur der Zeit näher als die französische. Neben der genialen Größe eines Byron, der damals freilich schon zu den Toten gegangen war, schätzte er

auch das behagliche, gleichmäßig erfreuende Talent von Walter Scott. Und sehr charakteristisch ist sein Urteil über das Leben des Lord Fitzgerald von Thomas Moore. Er findet es „höchst merkwürdig, wie die Briten so ein Buch zu machen wissen, — durchaus kollektiv (d. h. kompilatorisch) und doch ein meisterhaftes, liebenswürdiges Ganzes".

Und wie seine Abneigung gegen die Unnatur der Zeit ihn dazu führte, selbst das platte Natürliche einer vergangenen Epoche anerkennend zu beurteilen, zeigt in überraschender Art sein Urteil über einige Ifflandsche Dramen. Er erkennt in ihnen „ein merkwürdig wundersames Talent von Penetration in die pathologischen Winkel der bürgerlichen Gesellschaft, was Schiller von seinem hohen Standpunkt „Misere" nennt". Das Wort „hoch" ist hier nicht unbedingt anerkennend. Schillers verzweifelte Frage (in „Shakespeares Schatten"): „Aber ich bitte dich, Freund, was kann denn dieser Misere Großes begegnen, was kann Großes denn durch sie geschehn?" — — diese Frage erscheint Goethe offenbar nicht ganz richtig gestellt.

In der bildenden Kunst richtet sich seine Entrüstung hauptsächlich gegen die „nazarenischen", frömmelnden und in dieser Hinsicht mystischen Produktionen der Zeit. Auch hier ist es die Unnatur, der Mangel an reiner menschlicher Wahrheit, der ihn fast zur Verzweiflung bringt. Ueber eine Sendung solcher Bilder aus Düsseldorf schreibt er: „Die Menschen versinken immer tiefer in Absurdität; es wäre j e t z t Z e i t für einen trefflich geborenen Künstler, wenn er als wahrhaft menschliches Kunstoriginal geboren würde und sich im stillen hartnäckig bildete! 'S ist aber kaum möglich, denn der Mensch ist immer mehr oder weniger ein Organ seiner Zeit." Die Bilder „betrübten ihn bis zum Lachen"; aber am nächsten Tag war von dieser gemischten Empfindung nur die Betrübnis „über die jammervollen kunstzerstörenden frommen Blätter" übrig geblieben. Seine Empörung war so groß, daß er sogar den Akademiedirektor verdammte, der „dergleichen in seinem Sprengel dulden" konnte!

Sein Gegenmittel dagegen war und blieb die Pflege des

antiken Sinnes und die Versenkung in die Natur der klassischen Länder. Aber freilich erfordert auch diese einen Sinn, der sich innerlich schon diesen Einwirkungen verwandt zeigte. Zwei junge Landschaftsmaler, Kaiser und Preller, erfreuten sich damals seiner Fürsorge. Aber tief niedergeschlagen fühlte er sich, als ihm der erstere „seine verrückte Intention vertraute, nach Schottland zu gehen". „Diesem düstern Geschlecht ist nicht zu helfen!" ruft er aus. Statt nach Schottland ging dann der junge Maler, zusammen mit Preller, nach Italien. Aber als sie von dort zurückkehren, muß ihr Mentor auch in den Bildern, die sie dort geschaffen haben, „die ins Wilde und Triste gehenden Tendenzen" bedauern und er machte sich in dem Stoßseufzer Luft: „Was haben sich diese armen Menschen in Italien in ihrer chimärischen Deutschhaftigkeit bestärkt!" Leider ist ihm die Freude versagt geblieben, vorauszusehen, wie Preller dereinst in seinen Odysseebildern sich als Träger und Förderer der besten klassischen Tradition erweisen sollte!

Mehr als alle Bilder der Gegenwart erfreute ihn die Entdeckung des großen antiken Mosaiks der Alexanderschlacht in Pompeji; sechzehn Tage vor seinem Tode kam die Kopie in seine Hände. „Man muß sich nur in acht nehmen", ermahnt er sich selbst, „gegen alles bisher Bekannte ungerecht zu werden. Vergleich mit der ewig zu preisenden Schlacht Konstantins von Rafael . . . es führt zu den allerhöchsten Betrachtungen"; d. h. wohl zur Erfassung der letzten Gesetze malerischer Komposition.

Wie sehr er überzeugt war, daß alle höhere Kultur aus der Antike und zuletzt aus dem Griechentum stammte, dafür zeugt die folgende, höchst merkwürdige historische Konzeption, die den Humanismus als Vermittlungsglied zwischen dem Griechentum und dem Protestantismus hinstellt: „Höchste Kultur und Veredlung der Welt durch die Griechen aus dem überwundenen Byzanz; unglaublich energische Kultur, woraus zuletzt aus dem Naturell der Norddeutsch-Gebildeten der Protestantismus entstand!" Daß er die griechische Kunst in jedem Zweige hochschätzte, hatte er Gelegenheit zu beweisen gegenüber der ablehnenden Beurteilung, die der jüngste der großen attischen Tragiker, damals in der herrschenden

Aesthetik (besonders auch durch Ludwig Tieck) zu erfahren hatte. Er würdigt den Euripides in einer Art, die durch die neuere literarhistorische Forschung vollkommene Bestätigung gefunden hat. Die damalige Aristokratie der Philologen tadelt er, weil sie den Nachfolger des Aeschylus und Sophokles nicht anerkennen wollte; mit der heutigen würde er mehr zufrieden sein. „Was gehörte dazu, nach Aeschylus und Sophokles seiner Zeit genug zu tun, welche genau besehen jenen ersten nicht gewachsen war! Daher er sehr wohl tat, das Mindere zur allgemeinen Zufriedenheit in Gang zu bringen." „Die große tragisch-rhetorische Technik" bewundert Goethe in solchem Grade, daß er ausruft: „Haben denn alle Nationen seit ihm einen Dramatiker gehabt, der nur wert wäre, ihm die Pantoffeln zu rühren!" Euripides, fügt er hinzu, habe zu seiner Zeit ungeheure Wirkungen getan, woraus hervorgehe, daß er ein eminenter Zeitgenosse war." Und gerade diese innere Verwandtschaft des Dichters mit seinem Publikum rühmt Goethe als besoders glücklich; „denn der Zuschauer bleibt immer die eine Hälfte der tragischen Vorstellung."

Das Theater beschäftigte den langjährigen Intendanten auch in dieser letzten Zeit noch viel in Gedanken; besuchte er es auch selbst nicht mehr, so gab doch das lebhafte Theaterinteresse der nächsten Umgebung, der Schwiegertochter und der Enkel, immer neuen Anlaß zu Disputen und Betrachtungen. Bei einer solchen Gelegenheit findet sich die zusammenfassende Würdigung aufgezeichnet, die nicht ihresgleichen hat: „Besieht man es genau, so findet sich, daß das Theater das einzige eigentlich Lebendige im bürgerlichen Leben ist, welches dadurch, daß es jeden Abend in sich selbst abschließt und am nächsten sich wie ein Phönix erneut, lebhaft wirkt und seine Wirkung gleich selbst wieder aufhebt, durch eine unübersehbare Mannigfaltigkeit den Geist beschäftigt und, bei Anlaß zum Denken, in den Zuschauern das Urteil aufruft, reinigt und schärft."

Für ihn selbst freilich waren diese Erregungen nicht mehr anziehend und wohltätig; auf die Versenkung in einfach große Verhältnisse war mehr und mehr sein Geist und Sinn gerichtet.

Ungeschwächt blieb in ihm die tiefdringende Freude an der Natur, ihren stetig wirkenden Kräften und immer neu sich gestaltenden Erweisungen. Die tiefe Einsicht, die er durch seine morphologischen Studien in diese Grundzüge des Natursystems gewonnen hatte, belebte ihm jede einzelne Naturbeobachtung. „Ein alter und ein junger Elefantenzahn" erregen ihm „wundersame Betrachtungen über das Zahnwerden". „Bei zufälliger Betrachtung an Fischköpfen" offenbart sich ihm „immer wieder das alte, tausendmal ausgesprochene und doch nicht auszusprechende Märchen (vom Hervorgehen der einzelnen Formen aus allgemeinen Grundtypen)." Die Opposition, die seine Farbenlehre fand, war ihm dagegen ein beständiger tiefer Schmerz, aber er ließ sich dadurch nicht die Hoffnung auf den endlichen Sieg seiner Anschauung erschüttern. Noch ein Vierteljahr vor seinem Tode ging er daran, sie „ins Enge zu ziehen und vielleicht für die nächste Generation, wo nicht gar erst für die folgende, brauchbar zu machen." Bekanntlich hatte ihn die scharfe Polemik seiner Darstellung in einen schroffen Gegensatz zu Newton gebracht, der ihn früher auch zu manchem ungerechten Urteil gegen den großen Forscher verleitet hat. Jetzt in der Stille des hohen Greisenalters war diese Trübung geschwunden, wie folgende geniale Aeußerung über Galilei und Newton beweist. „Ich las in Galileis Werken, höchst bewundernd, womit und auf welche Weise man sich damals beschäftigte. Die ganze Forschung ist noch auf eine bewundernswürdige Weise dem Menschenverstand und einer in sich selbst uneinigen Philosophie überlassen; man interessiert sich innigst, wie sich ein so außerordentlicher Mann dabei benimmt. Er starb in dem Jahre, da Newton geboren wurde. H i e r l i e g t d a s W e i h n a c h t s f e s t u n s e r e r n e u e r e n Z e i t. Von dem Gegensatz dieser beiden Epochen geht mir erst jetzt der Begriff auf; ich freue mich, ihn zu verfolgen!" So jugendlich schreibt, hingerissen von seiner Naturbegeisterung, der Zweiundachtzigjährige!

Abstoßend, weil nach seiner Empfindung willkürlich die Natur meisternd, sind ihm die geologischen Theorien der neuesten Naturforscher, auch die eines Alexander von Humboldt. Aber seine längst

bekannte Abweisung des Vulkanismus erhält eine tiefere, erkenntnis-theoretische Begründung, wenn wir die wohlwollend überlegene Beurteilung eines Vertreters dieser Lehre lesen: „Dieser wackere Mann spricht von der neumodischen Heberei und Sinkerei als von etwas ganz Bekanntem und merkt nicht, daß er nur von höher oder tiefer liegenden Gebirgsarten spricht. Auch braucht er ein teleologisches Argument mit Behagen, da er doch nichts ausspricht, als das, was da ist und was daraus folgt. Dies belehrt uns, in dem menschlichsten Sinne, tolerant gegen Meinungen zu sein, nur zu beobachten, ob etwas geschieht und das übrige, was bloß Worte sind, guten und vorzüglichen Menschen nachzusehen." In diesem toleranten Sinn sagt er an anderer Stelle: „Wir sind ja alle nur einzelne Personagen, die nach unseren Prämissen richtig oder falsch urteilen; niemand ist von dem einen gewiß und vor dem anderen sicher; man muß lange leben, um zwischen diesen beiden zu einer Art von Sicherheit zu gelangen." Aber diese weit getriebene Skepsis führt schließlich zur einer neuen Position, wenn wir lesen: „Auch in den Wissenschaften ist alles ethisch; die Behandlung (der Probleme) hängt vom Charakter ab."

So mehr und mehr zur überschauenden Reflexion geneigt, wird dem Weisen das Treiben des öffentlichen Lebens, besonders der Wechselgang der Politik mehr und mehr zu bloßem störendem Geklapper und Gelärm. Die Julirevolution hat er als solche lästige Unterbrechung der unablässigen Kulturarbeit empfunden, und als Niebuhr seine an sie geknüpften Befürchtungen in der Vorrede zu seiner „Römischen Geschichte" laut werden ließ, führte das Goethe zu der überlegenen Bemerkung: „Ich las die Vorrede, die man ihm schrecklich übelnimmt, weil er das drucken ließ, was viele im stillen fürchten." Wie kühl objektiv er selbst diesen Vorgängen gegenüberstand, zeigt seine realpolitische Beurteilung, daß man in dieser Sache nicht von Rechtsfragen reden dürfe, sondern nur „eine dreizehnjährige Strategie und Taktik zweier Parteien gegen einander im Auge haben muß, um die neueste Umwälzung natürlich zu finden. Karl X und seine Minister waren verloren, als sie beim Antritt seiner Regierung die Presse frei gaben. Probieren doch ein-

mal Holland und die Niederlande [1]), die Freiheit der Meereswogen und Bergströme zu proklamieren!" Eine ähnlich skeptische Betrachtung ruft in ihm die Lektüre von Plutarchs Leben, des Solon hervor: menschlich historisch, ja „sogar grandios" fand er es, „daß einer zeitlebens will, die Menschen sollen sich untereinander regieren, — und muß zuletzt noch Kabinettsrat eines Despoten (Krösus) werden, . . . um in seinem alten hohen Sinn nur einiges Gute zu bewirken!"

Solch herbe Trockenheit der Beurteilung könnte leicht zu der Meinung führen, als sei der Sinn menschlich lebhafter Anteilnahme in dem Greise erloschen gewesen. Allein die Tagebücher zeigen das Gegenteil. In allen persönlichen Verhältnissen waltet die volle Wärme seelischen Eingehens und Miterlebens. Die Sorge seines treuen Helfers Riemer um den in gefahrvoller Lage befindlichen Sohn bewegt ihn lebhaft. Auch für jene jungen Maler, deren Entwicklung ihm soviel Sorgen machte, ist er geradezu väterlich bekümmert. Seine Schwiegertochter und die Enkel erfreuen sich seiner wärmsten Fürsorge, und die Enkel auch aller Nachsicht, die nur ein Großvater irgend beweisen kann. Lebendig geblieben ist ihm auch der Sinn für anmutige Frauenschönheit. Sein Liebling ist jetzt die eben heranwachsende Jenny von Pappenheim (spätere Frau von Gustedt, die ihr lebenlang Goethe in treuem Gedächtnis hielt); sie entlockte ihm einmal die schalkhaft schmunzelnden Worte: „Jenny hatte (nach Bericht der Schwiegertochter) die Mazurka allzu liebenswürdig getanzt, welches jedermann tadelte, ich aber wohl hätte sehen mögen."

Welch' frische innere Freude an den Menschen und der Natur doch in dem Greise lebendig war, das können am besten die einfach sachlichen Aufzeichnungen über seine letzte Geburtstagsfeier bezeugen. Um dem Zudrang zu entgehen, war er allein mit den Enkeln (von 11 und 13 Jahren) zu fünftägigem Aufenthalt nach Ilmenau „gereist", d. h. im eigenen Wagen gefahren."

„Den 26. Früh halb sieben aus Weimar . . . nach sechs in

[1]) Ein Versehen! Es müßte natürlich ein Land genannt sein, das von Bergströmen durchflossen wird.

Ilmenau. Die Kinder waren munter und befriedigten überall ihre Neugierde. Den 27. Ganz heiterer Himmel, wie selten in diesem Sommer. Früh halb 5 Uhr mit den Kindern aufgestanden. Mit den Kindern gefrühstückt . . . Friedrich ging mit den Kindern durch die Gebirge auf den Gickelhahn. Ich fuhr mit Herrn Mahr dahin. Die alte Inschrift wird rekognosziert: Ueber allen Gipfeln ist Ruh . . . Den 7. Sept. 1783" usw.

Mit dem stimmungsvollen Wiederklang dieses Liedes, das dem Dichter die Erinnerung der ersten Weimarer Jahre mit dem Ausblick auf das nahe Ende verknüpfte, wollen wir diese Mitteilungen schließen. Sie haben uns nicht völlig neue Züge aus dem Bilde seines Geistes- und Gemütslebens gezeigt; das meiste, das wir den Aufzeichnungen entnommen haben, könnte auch durch andere ähnliche Aussprüche belegt werden. Aber diese Tagebuchnotizen haben den Charakter der reinsten Intimität; sie sind dadurch wertvoll, daß sie noch nicht die formulierten Resultate zeigen, sondern die Eindrücke und Stimmungen, aus denen die Resultate sich gestalteten. Und auch die Atmosphäre des letzten Lebensjahres gibt ihnen einen eigentümlichen Reiz. Die Last der Altersmühe, von der wir zu Beginn gesprochen haben, ist nicht ganz spurlos an dem Genius des Mannes vorübergegangen; manches, was er jetzt in Mißmut oder Resignation geäußert hat, hätte er wenige Jahre vorher noch froher und liebenswürdiger gesagt. Aber daneben zeigt sich mit wunderbarer Frische die Lebens- und Willenskraft der rastlosen Persönlichkeit, die auch, wenn sie noch so oft sich enttäuscht und abgestoßen fühlt, doch immer wieder neue Stützpunkte findet, um sich wieder in unberührter Festigkeit zu erheben und nach dem ewigen Licht des Geistes, das ihr unerschütterlicher Zielpunkt ist, auszuschauen. Der junge Goethe hat einst zum Allmächtigen gefleht: „Oeffne den umwölkten Blick über die tausend Quellen neben dem Durstenden in der Wüste!" Dem Greis ist der Blick so hell und weit geöffnet gewesen, daß ihm überall neue Quellen sprudelten, daß er die Qual des Durstes nicht mehr kannte, daß er in unerschöpflicher Fülle der Lebensoffenbarungen sein Leben hindurchführte und beschloß.

Römisches Deutschtum in der Goethezeit.

Nicht nur äußere Gebräuche und Gewohnheiten werden von der Gewalt der Mode beherrscht; auch in unserm Empfinden und Urteilen äußert sie sich, wenn wir auch ihren Namen dort scheuen und allenfalls nur zugeben wollen, den Einwirkungen des Zeitgeistes zu unterliegen. Es ist gewiß, daß auch dasjenige, worin der einzelne Mensch am freisten und selbständigsten zu sein glaubt, sein Gefühlsleben, durch die Sinnesart seines Zeitalters bestimmt wird. Eine Generation empfindet anders als die ihr vorausgegangenen, und diese Verschiedenheiten sind schwerer zu überbrücken als die des Denkens, der vernunftmäßigen Ueberzeugungen, da es oft kaum möglich ist, auch nur ein Verständnis für die andere Empfindungsweise herzustellen.

Gegenwärtig vollzieht sich eine solche Veränderung unstreitig in der Würdigung, welche Italien und besonders Rom, unter den Deutschen findet. Jene Verehrung, welche vor hundert Jahren eine schwärmerische Höhe erreicht hatte, welcher ein Goethe den klassischen Ausdruck gegeben hatte, welche ein erst vor zwanzig Jahren Verstorbener, Viktor Hehn, noch aufs feinste und schärfste zu begründen gewußt hatte, diese Verehrung ist im Abnehmen. Wer selbst in Rom unter den großen Zeugen der Vergangenheit heimisch geworden ist, dem mag dies unverständlich scheinen; denn die unmittelbare Wirkung dieser Mächte leistet dem Walten des Zeitgeistes doch einen schon seit Jahrhunderten oder Jahrtausenden erprobten Widerstand; aber er muß die Tatsache hinnehmen, daß jenseit der Alpen der Trieb, diese Wirkung selbst an sich zu prüfen, der Trieb, Rom überhaupt persönlich kennen zu lernen, geringer

wird, je mehr das Bewußtsein der Gegenwart die Menschen ausschließlich erfüllt, einer Gegenwart, mit der trotzdem nur die allerwenigsten tatsächlich zufrieden sind. Wenn sogar unter den Künstlern, die früher nach Rom als nach ihrem Mekka wallfahrteten, die Meinung immer mehr überwiegt, daß das Betrachten der höchsten Kunstleistungen öden Zeitverlust, ja sogar schädliche Beeinträchtigung der Originalität bedeute, und daß es das Beste bleibe, zwischen den Kartoffelgärten und Kiefernbeständen seiner Heimat still zu sitzen, so ist dies das unzweideutigste und unwiderleglichе Symptom der bezeichneten Umwandlung.

In einem solchen Wendepunkt ist es wohl interessant einen Blick zurückzuwerfen und die Anfänge der abschließenden Epoche zu betrachten, zu untersuchen, wie die Romverehrung begann und sich schnell zu der Höhe erhob, in der wir sie bei den größten Geistern unserer Nation finden. Es liegt auf der Hand, daß sie sich nicht in der Heimat aus eigener Kraft entwickeln konnte, sondern daß sie von Personen ausging, welche nach Rom gewandert und von seiner Größe ergriffen es den Landsleuten erst im Licht ihrer Begeisterung zeigten. An Personen, die Rom zu irgend welchen bestimmten Zwecken aufsuchten, hat es freilich auch in den reiseunlustigsten Zeiten nicht gefehlt. Mochten es kirchliche Interessen sein, die den Reisenden zum päpstlichen Stuhl hinzogen oder künstlerische, die zu den Werken der jeweilig angesehensten Künstler hinanlockten, oder antiquarische, die von der römischen Ruinenstadt ihre Befriedigung erhofften; an Wanderern fehlte es nie. Aber zwei Männer des vorigen Jahrhunderts sind es erst gewesen, die, nachdem sie ihren dauernden Wohnsitz in Rom genommen, die Vorstellung von dem unvergleichlichen Glück dieses Aufenthaltes erweckt haben: Rafael Mengs und Winckelmann. Beide waren selber noch nicht von dem allgemeinen Rom-Verlangen nach dem Süden getrieben worden, sondern von ganz bestimmten einzelnen Absichten: Mengs als Jüngling, um durch Kopieren der Meisterwerke der Malerei sich in seiner Kunst auszubilden, Winckelmann, um die Kunst des Altertums zu studieren, die damals in Rom am meisten zugänglich war und deren vollendetste Schöpfungen

die Zeitgenossen in den Statuen des Belvedere verehrten. Aber beide wurden in Rom selber von der Totalität des Seins und Lebens dieser Stadt so erfaßt, daß sie in dem Aufenthalt in Rom die Bedingung ihres dauernden Lebensglückes erkannten.

Wenn diese Begeisterung in Deutschland bald ein volles Echo fand, so wirkte dabei natürlich auch die geistige Disposition des Volkes mit, durch die auch Mengs und Winkelmann beeinflußt waren. Deutschland erhob sich um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts aus einer Niedergeschlagenheit seines geistigen Lebens, welche die schlimmste Periode seiner ganzen Geschichte darstellt und zum großen Teil durch die zerrüttende Nachwirkung des dreißigjährigen Krieges hervorgebracht war. Mächtig wirkte nun der Ruf bedeutender Männer zu einer neuen idealen Existenz hin, aus der Misere der Gegenwart hinaus. Mit dem Auftreten eines neuen Dichtergeschlechts, eines Haller, eines Geßner, endlich eines Klopstock wurde eine ganz neue ideale Empfindungsweise aufgeschlossen. Es liegt aber in der menschlichen Natur, daß sie das Ideale auch stets greifbar verkörpert sehen will, daß sich die Phantasie dazu aufschwingt, in irgend welchen Räumen und Zeiten seine tatsächliche Existenz zu festigen. Es hat nicht an Ansätzen und Versuchen gefehlt, es in der eigenen germanischen Urzeit finden zu wollen. Aber schließlich überwog der durch die gesamte Bildung der Zeit gegebene Zug zum Altertum. In der antiken Welt glaubte man das wahrhaft menschliche, das befreiende und erlösende Ideal zu finden. Und hier erschienen nun jene beiden zu Römern gewordenen Deutschen als wahrhaft prädestinierte Führer. Sie verkündigten durch Wort und Beispiel, daß Rom der Ort sei, wo auch in der Gegenwart jenes ideale Leben des Altertums wieder gelebt werden könne. Griechenland lag in der türkischen Sklaverei vergraben, die italienischen Monarchien und Republiken trugen den Charakter moderner Polizeistaaten; in Rom aber bestand unter dem vom Wechsel der Zeit fast unberührt gebliebenen geistlichen Regime trotz des Inquisitionstribunals und der Indexkongregation tatsächlich eine fast schrankenlose persönliche Freiheit, die dem Gelehrten wie dem Künstler erlaubte, ein so harmloses und idyllisches Dasein

zu führen, wie es sonst nur im Traume möglich war.

Zu dieser Existenz wirkte freilich auch die glänzende Position mit, welche Mengs und Winckelmann den Deutschen in Rom bereitet hatten. Um zu ermessen, was Beide in nationalem Sinn geleistet haben, muß man zuvor sich vergegenwärtigen, welche verachtungsvolle Gesinnung die Italiener im allgemeinen damals gegen die Deutschen wie gegen alle Nordländer hegten. Diese galten als Barbaren, denen weder ein geschmackvolles Kunstwerk, noch ein verständnisvolles Kunsturteil möglich sei. Ein Aesthetiker der Zeit, Moreschi, wird in der römischen kritischen Zeitschrift dafür gelobt, daß er unzweideutig nachgewiesen habe, daß die Italiener in der Gegenwart dieselbe Ueberlegenheit über die anderen Völker in den bildenden Künsten gewonnen hätten, wie vor Alters die Griechen; und der Kritiker fügt hinzu: „Schnell entledigt sich Herr Moreschi jener Ultramontanen, die uns den ersten Platz in den schönen Künsten bestreiten und unseren ersten Meistern einen Poussin, Lebrun, Puget, Rubens, van Dyk entgegensetzen wollen.“ Wenn es gegenüber solchen Vorurteilen einem Mengs gelang, in Italien die allgemeine Anerkennung zu gewinnen, daß er den Rafael erreicht habe, wenn ein Winckelmann es dahin brachte, von den einheimischen Archäologen und Antiquaren unbedingt als die höchste Autorität betrachtet und vom Papst zum „Vorsteher der römischen Altertümer“ ernannt zu werden, so muß man unumwunden es aussprechen: wenige Söhne Deutschlands haben soviel für die Anerkennung des deutschen Namens in der Fremde getan, als die beiden, welche wir schon so oft genannt haben. Die Existenz einer deutschen Künstlerschaft, die bald als eine selbständige, durch sich selbst berechtigte Kolonie, ich möchte sagen, als eine Republik im römischen Kirchenstaat, anerkannt war, ist durch sie ermöglicht worden.

So ist es nicht zum Verwundern, wenn sich in der zweiten Hälfte und besonders im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts ein ganzer Strom deutscher Künstler und kunstbegeisterter Schriftsteller nach Rom ergoß. Abgesehen von Mengs persönlichen

Schülern, kamen in den sechziger Jahren schon die Gebrüder Hackert nach Rom, in den siebziger folgten die Maler Füßli und Müller, die Bildhauer Trippel und Döll; in den achtziger Angelika Kaufmann und Tischbein, Dannecker und Scheffauer, die Landschaftsmaler Dies und Reinhart; in den neunziger endlich Carstens, dessen Kunst den höchsten Ausdruck des durch Winckelmann geschaffenen Ideals zu erreichen wußte. Eine ganze Schar von Namen wäre noch anzuführen; doch nenne ich nur noch die Schriftsteller: den sinnlich glühenden Kunstvergötterer Heinse, den nüchtern kritisierenden Hirt, den fein reflektierenden Moritz, die allesamt in den achtziger Jahren in Rom erschienen, bis endlich Goethe dort auftrat und durch seine begeisterte und doch mit ruhiger Seele empfundene Anteilnahme dem ganzen Treiben und Streben dieses Kreises eine unvergängliche Bedeutung verlieh.

Mit welcher Begeisterung, mit welchem Staunen diese Wanderer die erhabene Schönheit Roms begrüßten, können wir schon ahnen, wenn wir als Kontrast betrachten, mit welchen Schrecken und Schauern die vorausgehende Alpenreise diese erregbaren und empfänglichen Gemüter erfüllte. Dem blasierten Reisenden von heute gilt der Brennerpaß schon als ein recht zahmer und langweiliger Alpenübergang, und wer nach der Heimkehr von den schaurigen Schönheiten des Brenner schwärmen wollte, würde mitleidiges Achselzucken erregen. Als aber 1788 die Herzogin Amalia von Weimar über den Brenner nach Italien reiste, da schrieb ihr Kammerherr von Einsiedel an Goethe, sie hätten nun glücklich die fürchterlichen Gebirge passiert, welche den Weg in dieses herrliche Land zu versperren schienen, — und die Hofdame Fräulein von Göchhausen richtet an Wieland folgenden Erguß: „Daß das Wetter so günstig war, rechne ich zu dem besten Glück unseres Lebens; denn die fürchterlichen Schönheiten der Tiroler Gebirge, über Innsbruck hinaus, bei trüben Tagen zu durchreisen, müßte bei etwas gespannter Imagination unaushaltbar sein. Denken Sie sich bei einem engen Tal Berge, die bis in die Wolken gehn, die Gipfel mit Schnee und Eis bedeckt, wo man zuweilen keinen Ausgang möglich glaubt, überall das Auge von himmelhohen Gebirgen be-

schränkt, tosende Wasserfälle, die aus den Wolken zu kommen scheinen . . . . , aber auf einmal weitet sich das Tal, die Berge schwinden allmählich, und wir befanden uns bei dem heitersten Himmel und der mildesten Luft in einer der schönsten Gegenden der Welt; Weinreben, so weit das Auge trägt, wie Festons an Bäumen hängend, Fruchtbarkeit und Fülle überall."

Gelangten nun diese eindrucksfähigen Menschen endlich dahin, „wo die Myrte still und hoch der Lorbeer steht", so überkam sie eine Feierlichkeit der Stimmung, eine wahre Andacht des Gefühls, die für den Augenblick alles Profane ausschloß. Aber weit überwogen wurde diese Empfindung noch durch das verehrungsvolle Gedächtnis der Antike, das sich zugleich entfaltete. „Ich betrete nun den Boden des Landes", schreibt Moritz, „wohin ich mich so oft sehnte, das mir mit seinen Monumenten der Vergangenheit zwischen immergrünen Gefilden so oft in reizenden Bildern vorschwebte und den Wunsch des Pilgrims in mir weckte, die heiligen Plätze zu besuchen, wo die Menschheit einst in der höchsten Anstrengung ihrer Kräfte sich entwickelte, wo jede Anlage in Blüten und Frucht emporschoß, und wo beinahe ein jeder Fleck durch irgend eine große Begebenheit oder durch eine schöne und rühmliche Tat, welche die Geschichte uns aufbewahrt, bezeichnet ist". Und ein so naturinniger und naturbegeisterter Dichter wie Goethe empfindet, als er das wirkungsvolle Schauspiel des stürmischen Garda-Sees zum erstenmal erblickt, dessen Schönheit nicht unmittelbar, sondern er erinnert sich, daß dieser See von Virgil genannt und in einem einzigen Verse, freilich höchst treffend, geschildert wird, — und wie aus einer langen Gefangenschaft befreit, ruft er erleichtert aus: Der erste antike Vers, der vor meinen Augen lebendig wird! Und dasselbe Verhältnis zwischen Natur und Geschichte sprechen die Verse aus, in welchen Goethe noch dreißig Jahre nach der Reise Italien sich selber schildern ließ:

Das Wehn der Himmelslüfte
Dem Paradiese gleich,
Des Blumenfelds Gedüfte,
Das ist mein weites Reich.

Das Leben aus dem Grabe
Jahrhunderte beschließt:
Das ist der Schatz, die Habe,
Die man mit mir genießt.

Mit welch anderer Stärke mußte nun diese Empfindung lebendig werden, wenn man die Hauptstadt der antiken Welt, oder wie Goethe rundweg sagt, die Hauptstadt der Welt betrat! „Morgen Abend also in Rom!" heißt es in der italienischen Reise, „ich glaube es noch jetzt kaum, und wenn dieser Wunsch erfüllt ist, was soll ich nachher wünschen?" Und Moritz schrieb am ersten Tage aus Rom: „Das Ziel meiner Wünsche hätte ich also nun erreicht; es ist mir aber heilig, und nur in den besten und ruhigsten Momenten soll sich meine Beschreibung daran wagen."

Vergegenwärtigen wir uns nun, wie das damalige Rom, das der Wanderer durch die Porta del Popolo betrat, beschaffen war! Man muß jetzt leider über manches klagen, was Rom seit vierzig Jahren verloren hat; erfreulicher ist es jedenfalls zu überschauen, was es seit hundert Jahren gewonnen hat. Von der Piazza del Popolo, welche die Reisenden zu entzücken pflegte, gingen zwar schon die drei, durch die beiden Kuppelkirchen getrennten Hauptstraßen aus; in der Mitte erhob sich der Obelisk; aber die ihn umgebende Fontäne mit den speienden Löwen fehlte noch; und die malerisch terrassierten Anlagen des Monte Pincio existierten noch nicht. Weder auf Trinita de' Monti noch auf dem Quirinal standen die Obelisken; den letzteren schmückten freilich schon die beiden Rossebändiger, aber sie waren anders gestellt, parallel mit einander, und die so trefflich wirkende Gruppe, die sie jetzt mit Obelisk und Fontäne bilden, war noch nicht vorhanden. Auf das Kapitol stieg man noch nicht durch die heutigen Anlagen, und auf seiner Rückseite drängten sich die Häuser dicht um den Severusbogen und den Saturntempel zusammen. Wenn der noch unberührte Zustand des Campo Vaccino (Forum) vielleicht in ästhetischer Hinsicht keinen Mangel bedeutete, so wies einen um so größeren der Palatin auf, damals noch meist als „farnesische Gärten" bezeichnet; erinnern wir uns nur, daß die Severuspaläste an der Südseite noch nicht ausgegraben waren, und der herrliche Aussichtspunkt, von dem

man jetzt die in der untergehenden Sonne leuchtenden Albanerberge zu betrachten pflegt, nicht zugänglich war. Weder das Trajans- noch das Augustusforum waren ausgegraben. Wohlerhaltene antike Gebäude wie das Pantheon, die Portikus der Octavia waren von modernen Bauten so umschlossen, daß sie um einen großen Teil ihrer Wirkung gebracht waren.

Was die Museen betrifft, so bestand das Kapitolinische schon seit langer Zeit, das Lateranische noch nicht; das des Vatikan wurde erst eben begründet. Freilich hatten im Hof des Belvedere von jeher die berühmten nach ihm benannten Statuen gestanden; aber die Anlage eines förmlichen Museums verfügte erst Clemens XIV., und hauptsächlich unter seinem Nachfolger Pius VI. wurden die bekannten Räume: Sala rotonda, a Croce Greca, Galleria delle Statue u. s. w. erbaut und füllten sich allmählich mit den antiken Schätzen. Eine Pinakothek gab es im Vatikan noch nicht; Rafaels Verklärung schmückte noch den Hochaltar von San Pietro in Montorio; denn wenn erst eine geringere Anzahl von Kunstwerken in Museen vereinigt war, so waren desto mehr von ihnen noch in natürlicher, individuell wirkungsvoller Aufstellung geblieben. Kirchen, Paläste, Höfe wimmelten von Kunstschöpfungen verschiedenster Art und zum Teil hohen Wertes, und alles war leicht zugänglich und sichtbar. Rom war noch nicht eine Stadt der Museen, sondern noch ein lebendiges Reich der Kunst. Freilich verlor die Stadt im letzten Viertel des Jahrhunderts auch wichtige Reichtümer; der mediceische Statuenbesitz kam nach Florenz, mit ihm die berühmte Venus, — und das farnesische Erbe brachte der König von Neapel nach seiner Hauptstadt, darunter den Stier und den Herkules; aber das alles tat doch nur wenig Abbruch.

Wenn nun der junge Künstler dieses Eldorado all seiner Wünsche betrat, wenn er staunend an der Piazza del Popolo die drei Straßen hinabgeschaut hatte, den Korso entlang geschritten war und vom Kapitol einen Blick feierlicher Andacht auf die Ruinenwelt geworfen hatte, dann pflegte er als ersten ernstlichen Gegenstand seines Studiums sich das Belvedere des Vatikan zu wählen. Dieser Ort galt, da die Akropolis von Athen noch in dämmernder

ungewisser Ferne stand, als das Allerheiligste der Kunst, und insbesondere die drei Werke des Laokoon, des Apoll und des Herkules-Torso als die höchsten Hervorbringungen des Altertums und damit der gesamten Menschheit. Der Laokoon war bereits seit seiner Auffindung im sechzehnten Jahrhundert, als man in ihm das von Plinius beschriebene Werk erkannt hatte, hochgerühmt; den beiden andern Statuen hatte vor allem Winckelmann durch seine hymnenartigen Beschreibungen das höchste Ansehen verschafft; jede kleinste Einzelheit galt hier des Studiums und der Nachahmung für würdig. Als erhabenster Typus weiblicher Schönheit schloß sich die Juno in Villa Ludovisi an; „keiner unserer Zeitgenossen", schrieb Goethe, „der zum erstenmal vor sie hintritt, darf behaupten, diesem Anblick gewachsen zu sein." Menschlich zutraulicher verehrte er die Minerva im Palast Giustiniani, jetzt im Braccio Nuovo des Vatikans; noch fünfzehn Jahre später schrieb er an Wilhelm von Humboldt, als dieser in Rom angelangt war: „Küssen Sie der Minerva Giustiniani doch ja von mir die Hand!"

In der Schätzung neuerer Künstler hatte man sich ganz und gar der Hochrenaissance zugewandt. Barock und Rokkoko waren unter dem Einfluß des neuen Studiums der Antike in tiefste Verachtung gesunken. Für die aufsteigenden Entwicklungsstufen der Renaissance fehlte noch das Verständnis; so blieb im wesentlichen die schmale Spitze des höchsten Gipfels, vor allem Rafael übrig. Die Verehrung und das Studium, welche man ihm widmete, kamen fast denen der Antike gleich. Wenn Rafael in der Vision des Ezechiel den Gottvater in kolossalem Maßstab ausgeführt hätte, — urteilt Goethes Freund, Heinrich Meyer— so würde er den Zeus des Phidias erreicht haben. Bis ins Kleinste wurden die Stanzen und Loggien des Vatikans studiert, wovon desselben Schriftstellers Aufsätze ein detailliertes Bild geben. Mit kurzen, schlagenden Worten stellte Goethe Rafaels Größe fest: „Rafael hat wie die Natur allezeit Recht, und eben da am meisten, wo wir ihn am wenigsten begreifen."

Michel Angelo trat daneben zurück. Eine billige historische Beurteilung wird das erklärlich finden; denn da die deutschen

Künstler sich in redlichster Arbeit von dem Barock loszumachen suchten und da sie zugleich schon erkannten, an welche Willkürlichkeiten und Bizarrerieen Michel Angelos die Architekten und Bildhauer jener Epoche angeknüpft hatten, so mußte ihnen der große Florentiner immerhin als ein sehr gefährlicher Führer erscheinen. Ging doch sogar ein angesehener, italienischer Kunstschriftsteller, Francesco Milizia, damals so weit, daß er Michel Angelo ohne weiteres neben Bernini als einen Verderber der Kunst nannte! Davon waren nun die Deutschen weit entfernt; wir finden bei deutschen Malern, wie auch bei Goethe, die gewichtigsten Aussprüche über die großartige Wirkung von Michel Angelos Kunst; aber zum Studium wurde er nicht benutzt und zum Vorbild nicht gewählt. Nur zwei unter allen deutschen Künstlern suchten in seine Fußtapfen zu treten: der Schweizer Füßli, der aber bald nach London ging, und der auch als Dichter bekannte Friedrich Müller, der zwar dauernd in Rom blieb, aber dort eine ganz isolierte Stellung einnahm und wegen seiner Vorliebe für das Schauerliche als Teufelsmüller verspottet wurde. Und als der Maler Rehberg im Auftrag der Berliner Akademie Kopien nach dem „Jüngsten Gericht" Michel Angelos angefertigt hatte, nach welchen dann die Akademieschüler ihrerseits kopieren sollten, schrieb ihm der Preußische Minister von Heynitz, er hätte diese Dinge nicht zu seinem Studium erwählen sollen; „denn die Teufels-Figuren und Qualen der Verdammten sind Gegenstände, die heutzutage nicht mehr goutiert und gemalt werden; den jungen Leuten müssen schöne Bildungen, angenehme Charaktere, Hände und Füße von schönen Formen vorgelegt werden, und nicht Teufels-Physiognomieen und Krallen".

Diese Neigung zum Süßen und Weichlichen, die in der Tat der Zeit eigentümlich war, fand auch in den römischen Künstlerkreisen ihren Ausdruck, und zwar besonders darin, daß man die klassische Größe Rafaels, die man doch vor allem verehren wollte, tatsächlich nicht recht von den gefälligen eklektischen Arbeiten der Caracci und der Bolognesen zu unterscheiden verstand. Besonders daß die Caracci Rafael erreicht hätten, war das sehr verbreitete, oberflächliche Urteil, und die Fresken im Palazzo Farnese wurden

fast ebenso eifrig kopiert wie die Stanzen und Loggien.

Alle diese Studien waren vorzugsweise Sache der Historienmaler, die damals als die höchststehende und vornehmste Malergruppe galten. Daneben war aber auch die Landschaftsmalerei eifrig gepflegt; vor allem Philipp Hackert brachte sie in Aufnahme und gab ihr Ansehen. Freilich war die Art und Weise von der heutigen ziemlich abweichend. Das damalige Publikum begnügte sich nicht mit der künstlerischen Wiedergabe irgend welches Details aus der Natur; es wünschte auch nicht die großen Maßstäbe, mit denen heute oft beinahe die Naturgröße erreicht wird, so daß man erschreckt von der Leinwand zurückprallt, deren Inhalt den Rahmen zu sprengen droht; das Publikum verlangte weite Ausblicke, „Prospekte", die den sehnenden Wunsch nach dem Südlande befriedigen konnten, die Himmel und Luft, Berg und Tal dem Beschauer darboten, um seine Phantasie sich darin ergehen und ausleben zu lassen. Hierzu konnten natürlich nicht immer dieselben römischen Veduten, auch von noch so entzückenden Punkten aus genügen; es mußte das umgebende Land durchstreift werden, das ja eine beständige Abwechselung von Berg und Tal, daher immer neue Ueberraschungen darbietet, um noch ungekannte, frappierende Blicke und Bilder zu finden. So zogen die Künstler meist zu zweien oder dreien hinaus, um in den von Kultur noch kaum berührten Gegenden ein oft abenteuerliches, immer aber poetisch reizvolles, rein künstlerisch bedingtes Dasein zu führen. Und sie entdeckten beständig neue Schönheiten, von denen die wenig dem Naturgenuß hingegebenen Römer keine Ahnung hatten. Besonders die Herbstmonate wurden dazu gewählt, während man den Hochsommer merkwürdigerweise in dem heißen Rom zuzubringen pflegte.

Auch in Rom selbst genossen die Künstler ein sehr freies, ungezwungenes Dasein. Moritz schreibt darüber: „Auf dem spanischen Platz (der wegen des dabeiliegenden Palastes des Spanischen Gesandten ein immunes Territorium bildete) und in der Nähe desselben wohnen die meisten Fremden, besonders Künstler, welche hier unter sich eine Art von Republik ausmachen, unter der Protektion ihrer respektiven Gesandten stehen, und in Ansehung der

Freiheit, die sie genießen, beinahe wie Studenten einer deutschen Universität zu betrachten sind." Moritz nennt dann als besonderen Versammlungsort der Deutschen das noch heute wohlbekannte Café Greco. „Ueberhaupt", belehrt er uns weiter, „herrscht hier eine große Geselligkeit unter den Fremden; denn alle werden gewissermaßen durch einen gemeinschaftlichen Zweck verbunden, jeden Moment ihres hiesigen Aufenthalts zu ihrer Vervollkommnung zu nutzen, und ihren Sinn für das Große und Schöne in der Kunst zu erhöhen und zu verfeinern. Hierauf beziehen sich meistenteils die gesellschaftlichen Unterhaltungen und Gespräche. Man spricht mit Bewunderung und Enthusiasmus über das, was man gesehen, und jeder sucht dem andern seine Empfindungen mitzuteilen". Mir scheint, daß man diese Selbstschilderung einer so rein begeisterungsfähigen Generation nicht ohne Rührung aufnehmen kann, und daß die Frage wohl berechtigt ist, ob wir seitdem mit allem Kultus der künstlerischen Persönlichkeiten die Fähigkeit des Kunstgenusses wirklich gesteigert haben.

Freilich an Kritik fehlte es jenen Enthusiasten oft gar sehr. Sie entzückten sich oft vor einem Bilde ihres Lieblingsmalers, das heutzutage niemand mehr auch nur in Beziehung zu diesem Meister setzt. Stand doch selbst ein Goethe in tiefer Ergriffenheit vor einem angeblichen Rafael, einer heiligen Agathe in Bologna, einem Bild, das so wenig in der Kunstgeschichte Bedeutung gewonnen hat, daß man es jetzt überhaupt nicht mehr verifizieren kann. Wenn er aber ausspricht, welche Inspiration ihm diese heilige Agathe für seine Iphigenie gegeben, so wird niemand bedauern, daß er sich die glücklichen Momente, die er vor diesem Bilde verbracht, durch keine Kritik gestört hat. In den Künstlerkreisen entwickelte sich jedoch eine wahre Manie, Werke bedeutender Meister wieder aufzufinden. Da der Geschmack sich in den letzten Jahrzehnten so verändert hatte, war natürlich manches vergessene Werk wieder ans Licht gezogen und zu Ehren gebracht worden, und das spornte die Nacheiferungssucht zur wahren Leidenschaft. Nicht nur angebliche Rafaels und Tizians, sondern sogar Lionardos tauchten plötzlich auf und beglückten die Finder und Käufer. Natürlich ging es bei den

Erwerbungen nicht immer mit rechten Dingen zu; mit unglaublicher Naivität berichtet der junge Maler Bury, wie er „das beste Gemälde von Carracci“ aus dem Palazzo Farnese entführt hat: drei Wochen seien hingegangen bis er die Diener überredet hätte; endlich waren sie mit sechzehn Scudi „benebst ein anderes Gemälde an dieselbe Stelle zufrieden; ich ging denselben Abend zwei Uhr in der Nacht hin. Das Bild wurde mir gegeben, und wer meine Beine gesehen hätte laufen, mein klopfendes Herz, das große Bild unter dem Arm; wenn ich Ihnen sagen sollte, wie ich nach Hause gekommen, wäre ich nicht imstande zu sagen“. An Kunstliebhabern, welche diese Werke gern erwarben, fehlte es nicht; da waren von Engländern Lord Bristol und der Banquier Jenkins, dann der deutsche Graf Frieß; Verkauf und Versendung nach Deutschland und Rußland hin vermittelte der Rat Reiffenstein, der als Agent auswärtiger Höfe und Mentor junger Künstler seinen Sitz in Rom hatte.

Wenn die jungen Künstler so skrupellos im Erreichen ihrer Ziele waren, so leuchtet ein, daß sie ihre vorher gepriesene, freie und gesicherte Stellung oft recht nötig hatten. Uebrigens war auch ohne eine solche die päpstliche Verwaltung und Justiz nicht sehr zu fürchten. Strenge Gebote und Verbote, aber völlige Laxheit der Ausführung waren ihr eigentümlich. Ein charakteristisches Beispiel dafür bietet das Theaterwesen. Gesetzlich war es nur in der Karnevalszeit gestattet, zu spielen; als aber der Fremdenbesuch in Rom immer zunahm, kam man auf den Gedanken, die Erlaubnis zu einer ständigen „Kinderkomödie“ zu erbitten; in den Zwischenakten dieser Komödie wurden dann als „Intermezzi“ die einzelnen Akte der beliebten Opern aufgeführt, und so das Verbot umgangen. Zu den eifrigsten Besuchern des Theater della Valle gehörten auch die deutschen Künstler; sie standen mit den Schauspielern in engster Beziehung; besonders schwärmerisch wurden die Kastraten bewundert, denen es zufiel, die weiblichen Rollen zu spielen. Das weibliche Element wurde im Künstlerleben hauptsächlich durch die Modelle vertreten, und die Verhältnisse, die hier angesponnen wurden, scheuten die Oeffentlichkeit nicht.

Wenn alles dies das Bild einer jugendlich lebendigen, aber nicht gerade feinen und geläuterten Existenz unserer Künstler gibt, so wollen wir nun ein anderes Bild dem gegenüberstellen: die höchste Blüte einer reinen und zarten künstlerischen Empfindung und Lebensführung: das Haus der Angelika Kauffmann, welches für die deutschen Künstler Roms eine wahre Erziehungs- und Bildungsstätte und zugleich eine überall hoch geachtete Vertretung deutschen Wesens in Rom war. Fünfundzwanzig Jahre (1782—1807) hat die Künstlerin in Rom gelebt, als Gattin des venetianischen Malers Zucchi, der sich bequem im Licht ihres künstlerischen und menschlichen Ansehens sonnte; und in dieser Zeit war ihr Haus auf Trinità dei Monti der Sammelpunkt der deutschen Gesellschaft wie des besten Teils des fremdländischen. Von den hervorragenden Besuchern, welche sich dort zusammenfanden, wurden die Schranken ihres Talents immer erkannt; zugleich aber mußten die ihr eigentümlichen Vorzüge, die Zartheit und Innigkeit der Empfindung, die liebevolle Sorgfalt der Ausführung gerade in jenem Zeitalter besonders anerkannt werden. Ihre Persönlichkeit warf zugleich einen verklärenden Schimmer auf ihre Werke. „Eine liebe Madonna" nannte sie Herder, „einen Engel von Verstand und Conduite" Goethe; „eine Frau von sehr feinem Gefühl" — die Herzogin Amalia von Weimar. Mit „unglaublicher Innigkeit" nahm sie Goethes Iphigenie auf und durfte wohl sich selbst in dieser reinsten weiblichen Schöpfung des Dichters wieder erkennen.

Den Glanzpunkt ihres römischen Daseins bildete der Aufenthalt Goethes in Rom. Bald nach seinem Eintreffen war er mit ihr bekannt geworden, und nach seiner Rückkehr aus Sizilien wurde er der ständige, von Tag zu Tag mit Sehnsucht erwartete Gast ihres Hauses. Sie bekannte, daß sie durch Goethe erst über sich selbst und ihr künstlerisches Streben aufgeklärt worden sei.

Dieselbe Wirkung aber übte Goethe auf die meisten Mitglieder jenes Künstlerkreises, stärker oder schwächer, je nach dem Maß der Aufnahmefähigkeit des einzelnen. Rührend ist es, wie diese redlich strebenden und empfindenden, aber an die Kunst der Feder nicht gewöhnten Leute sich bemühen, in den verschiedensten unbe-

holfenen, aber unverkennbar wahrheitsgemäßen Wendungen brieflich auszudrücken, was sie ihm verdanken. Vortrefflich wußte Moritz, den wir schon oft genannt, Goethes Auftreten zu charakterisieren: „Der Herr von G. ist hier angekommen", schreibt er am 20. November 1786 in sein Tagebuch, „und mein hiesiger Aufenthalt hat dadurch ein neues und doppeltes Interesse für mich gewonnen. Dieser Geist ist ein Spiegel, in welchem sich mir alle Gegenstände in ihrem lebhaftesten Glanze und in ihren frischesten Farben darstellen. Der Umgang mit ihm bringt die schönsten Träume meiner Jugend in Erfüllung, und seine Erscheinung, gleich einem wohltätigen Genius, in dieser Sphäre der Kunst, ist mir, so wie mehreren, ein unverhofftes Glück." Schon aus den ersten Tagen weiß dann Moritz von einem gemeinsamen Spaziergang in die Villa Doria Pamphili zu berichten, der ihm „eine neue Welt von Ideen und herrlichen Eindrücken" eröffnet habe. Nicht lange darauf durfte er dann Goethes Freundschaft in monatelanger treuer Pflege erproben, als ihn ein Unfall auf ein langes Krankenlager geworfen hatte. Ueberhaupt erschien Goethe nicht nur mit Rat und Lehre in dem deutschen Kreise, sondern mit persönlicher Aufopferung und Hingabe jeder Art, suchte er, besonders den Künstlern, die oft in recht dürftiger materieller Lage waren, Unterstützung und Förderung zu bieten. Als einer derselben, Fritz Bury, später in bessere Verhältnisse gekommen war, schrieb er Goethe noch im Jahre 1797: „Seit einigen Jahren befinde ich mich in der Lage, auch anderen Menschen helfen zu können; niemals tue ich eine solche Handlung, ohne mir den Vorwurf zu machen, daß Sie mich übertroffen hätten." Ihren Dank hat die deutsche Künstlerschaft damals Goethe durch zwei Werke dauernden Wertes abgetragen: Trippels herrlich idealisierte Büste und Tischbeins genial entworfenes Porträt mit dem Hintergrund der Kampagna und der Cäcilia Metella.

Wie Goethe selber Italien und speziell Rom empfand, wissen wir alle aus der „Italienischen Reise", den „Römischen Elegieen", aus unzähligen Briefen und Aussprüchen, die bis in sein höchstes Alter reichen und stets die gleiche unbedingte Glückseligkeit der

Gegenwart oder der Erinnerung aussprechen:

Nun umleuchtet der Glanz des helleren Aethers die Stirne.
Phöbus rufet, der Gott, Formen und Farben hervor . . .
Dulde mich Jupiter hier! und Hermes führe mich einstmals
Cestius Male vorbei leise zum Orkus hinab!

Ebenso lebhaft der Schmerz des Scheidens, welchen die Worte des nach dem öden Tomi verbannten Ovid ihm am besten auszusprechen schienen:

„Wandelt von jener Nacht mir das traurige Bild vor die Seele,
Welche die letzte für mich ward in der Römischen Stadt,
Wiederhol ich die Nacht, wo des Teuern soviel mir zurückblieb,
Gleitet vom Auge mir noch jetzt eine Träne herab.
Zu dem Monde schaut ich hinauf, dann zum Kapitole,
Welchem umsonst so nah hatte mein Heim ich gepflanzt."

Schon diese Verse lassen jedoch deutlich durchblicken, daß auch für Goethe trotz aller Unbedingtheit seines Entzückens doch Rom in der bestimmten, durch die Zeit gegebenen Art so wertvoll geworden war. Es war das antike Rom, in welchem er lebte, bereichert durch einige dem Altertum verwandte Geister der Hochrenaissance: Rafael, Bramante und wenige andere. Michel Angelo stand, wie wir schon sahen, beträchtlich ferner. Rom gab Goethes Dichtung die ruhige Klarheit, die plastische Gegenständlichkeit, deren höchste Vollendung wir an Hermann und Dorothea bewundern. So bestimmte Anschauungen und Ziele konnten auch für Goethes Stellung zu den deutschen Künstlern nicht ohne Bedeutung sein. Manche wies er ab; der uns schon bekannte Maler Müller existierte für ihn nicht mehr, und ebenso verwarf er unter den Schriftstellern, die Italien feierten, ganz entschieden den talentvollen Wilhelm Heinse, dessen Ardinghello nicht die Winckelmannsche feierliche Auffassung der Antike, sondern eine tumultuarische sinnliche Schwärmerei für das Altertum verriet.

Sehr charakteristisch war, daß Goethes Freund und Mitstrebender in Weimar, daß Herder, der unmittelbar nach Goethe Rom besuchte, dessen Enthusiasmus nicht nachempfinden konnte. Herder ging von anderen Voraussetzungen aus, er war nicht durch die Schule Winckelmanns gegangen; er glaubte nicht an eine allge-

meine, maßgebende Kunst der Alten, sondern huldigte dem noch viel dogmatischeren Glauben, daß ein jedes beliebige Volk, bis zu den Lappländern hin, fähig sei, eine nennenswerte Kunst hervorzubringen; und er wußte überhaupt nur diese volkstümliche, anspruchslos das Leben begleitende Kunst zu schätzen, nicht das ausgebildete, angestrengte, künstlerische Streben, das er in Rom um sich sah. „Fast möchte ich sagen, daß ich von der Kunst nie kühler gedacht habe, als hier, da ich sie in ihrem Werden, Tun und Wirken dem ganzen Umfange nach vor mir sehe." Die Griesgrämigkeit, die sich aus dieser kritischen Stimmung ergab, bewirkte nur, daß Herder das allgemeine Mitleid der Künstler und Kunstfreunde erregte. „Wems in Rom weh ist, dem wirds nirgends wohl werden", schrieb das lustige Fräulein von Göchhausen, die mit Herder zusammen in Rom weilte und die Herzogin Amalie auf ihrer italienischen Reise begleitet hatte.

Diese Reise bildete für die deutschen Künstler Roms ein fast ebenso wichtiges Ereignis wie die Goethes. Die Herzogin war eine Dame nicht nur von lebhaftem Kunstinteresse, sondern auch von gesunder Empfindung für alles Menschliche. Sie wußte die Künstler durch Aufträge, die sie ihnen erteilte, wie durch ihre persönliche ungezwungene Herablassung um den kleinen Hof, den sie zwei Winter lang in Rom hielt, zu versammeln, und da sie gleichzeitig auch mit der großen römischen Welt in lebhaftestem Verkehr stand, mit dieser in Verbindung zu setzen und sie gesellschaftlich zu heben. Wie die deutsche Künstlerschaft in ihrem nationalen Selbstgefühl sich damals gestärkt und befriedigt fand, zeigt sehr hübsch ein gutgemeinter Erguß des Malers Schütz: „O welche Dame! Eine Dame, der ich wünschte, einen Pestonischen Tempel in Rom zum ewigen Denkmal aufbauen zu können, zum Ruhm Ihrer und zur Ehre der deutschen Nation, die das Glück haben, Untertanen von einer so erhabenen deutschen Fürstin zu sein. Ueberhaupt ist es eine Gesellschaft, die der ganzen deutschen Nation ihre Ehre wieder in Rom auf festen Fuß setzt, und ich nun aufs neue stolz darauf bin, ein Deutscher zu sein."

Wenn man diesen für die deutschen Künstler weitaus günstig-

sten und fruchtbarsten Zeitraum, die Reisen Goethes und der Herzogin von 1786—1790 überschaut, so kann man sich des Bedauerns nicht erwehren, daß der bedeutendste deutsche Künstler jener Periode, daß Carstens dieser Anregung und Förderung noch nicht teilhaftig wurde. Erst 1792 erschien dieser geniale Beherrscher der zeichnenden Kunst in Rom, um in der kurzen Spanne Zeit bis zu seinem Todesjahr 1798 jene Fülle ideenreicher Kompositionen zu erschaffen. Die Ausstellung, welche Carstens im Jahr 1795 in Rom veranstaltete, bezeichnet den Höhepunkt, welchen die durch Winckelmann bedingte antikisierende Kunst erreicht hat. Hier waren die Gestalten der griechischen Sage nicht mit jener Weichlichkeit und erheuchelten Gefälligkeit wiedergegeben, welche die gefährliche Schwäche des Zeitalters war, sondern mit großartiger Tiefe und bei allem Festhalten der schönen Linienführung doch mit vollendeter Charakteristik. Wohl fand auch Carstens Ausstellung ihre Feinde und Neider; der Maler Müller schrieb eine hämische Kritik, die durch eine Verkettung seltsamer Umstände sogar in Schillers Horen Aufnahme fand; aber die Stimmen der Bewunderer überwogen doch weit, und besonders war es der in Rom weilende Kunstschriftsteller Fernow, welcher mit voller Begeisterung für Carstens Ansehen und Ruhm wirkte. Ebenderselbe vermittelte auch nach Carstens Tode den Ankauf eines großen Teils seiner Zeichnungen durch den Herzog von Weimar. Sie schmücken jetzt das Weimarer Museum, und legen Zeugnis davon ab, was in enger Verwandtschaft mit dem Geist unserer klassischen Literatur gleichzeitig die bildende Kunst geleistet hat.

Das Jahr vor Carstens Ausstellung war zugleich das letzte jenes römischen Künstlerlebens, das ich hier zu schildern versucht habe. Das große Weltereignis der französischen Revolution brachte auch hier eine gewaltige Umwälzung hervor. Sie kündigte sich schon 1793 an, als in Frankreich die Republik rücksichtslos gegen die katholische Kirche und ihre Priester vorging, und zum Entgelt die päpstliche Regierung das römische Volk zu solchem Haß gegen die Franzosen aufstachelte, daß sie fast sämtlich gezwungen waren, Rom zu verlassen und auch andere Fremde sich oft ihres Lebens

nicht mehr sicher fühlten. Während dessen und während der zwei folgenden Jahre standen französische Heere schon drohend an der Alpengrenze, noch mühsam von den Oesterreichern und Sardiniern abgewehrt. Aber 1796 überschritt Napoleon Bonaparte die Alpen, die französische Invasion überflutete Italien und zwang den Papst zum Frieden von Tolentino, durch den Rom seine herrlichsten Kunstschätze verlor. Eine beträchtliche Anzahl von Skulpturen und Gemälden wanderte über die Alpen, und für zwanzig Jahre wurde der Mittelpunkt des Kunstlebens nach Paris verlegt.

Diesem gewaltsamen Ende entsprach jedoch nicht eine innere Veränderung des deutschen Kunstsinns. Die deutsche Kunst wirkte noch in der gewohnten Weise fort, und erst zehn bis zwanzig Jahre später entwickelte sich eine neue, die romantisch-katholische Richtung, welche auf die vorausgehende Periode geringschätzig herabsah. Suchen wir heute mit historischer Unparteilichkeit dies römische Kunsttreiben vor hundert Jahren zu überschauen [1]), so finden wir gewiß so manches, was wir mit Recht als einseitig und beschränkt für überwunden halten dürfen. Aber wir finden vor allem einen Vorzug, den die Gegenwart mehr und mehr zu verlieren droht, die Ehrfurcht vor dem Großen und Schönen, jene Empfindung, welche die Grundlage aller menschlichen Gesittung ist. „Worin besteht die Barbarei", rief Goethe einmal aus, als er von jungen Künstlern hörte, die Rafael und Tizian nicht anerkennen wollten, „als darin, daß man das Vortreffliche nicht anerkennt!" Dieser Satz ist nicht nur eine rhetorische Phrase, sondern hat eine sehr praktische Bedeutung. Es ist schlechterdings unmöglich, auf irgend einem Gebiet menschlicher Tätigkeit Förderndes zu schaffen, ohne in sich aufgenommen zu haben, was bereits geleistet ist. Unmöglich ist es, daß der einzelne in seinem Lebensgange alles von neuem erringe, was schon errungen worden ist. Die fortdauernde Gleichgültigkeit gegen das, was der menschliche Geist schon erreicht hat, müßte allmählich zur Abnahme, zum Rückgang der Leistungen führen. Darum glaube ich, daß es in unserer zur Kritik wie zur zer-

[1]) Ausführlich habe ich diesen Gegenstand in meinem Buch „Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik" (Weimar 1896) behandelt.

splitternden persönlichen Willkür geneigten Zeit erfrischend und heilend ist, sich zu dem reinen Enthusiasmus jener kunstfrohen Menschen zurückzuwenden und sich selbst an ihm wieder zu entzünden. Ihr Gefühl hat sich bisweilen im Gegenstand vergriffen, meist aber war es richtig geleitet, immer war es echt und wahrhaftig, und darum erglänzt es uns noch heute als reines Gold, wenn wir es von dem wenigen Rost befreien, mit dem die Zeit es umzogen hat.

Das Jubiläum einer Museumsgründung.

Hundert Jahre sind es jetzt, daß Napoleon Rom zur „zweiten Stadt des Kaiserreichs" erklärte. Für die Zeitgenossen ein ungeheures Ereignis. Nicht so sehr wegen der Entthronung des Papstes; denn der kirchlich-religiöse Sinn war zu jener Zeit wenig lebendig — auch bei den katholischen Völkern. Sondern um der allgemeinen Verehrung willen, die Rom als ideelle Hauptstadt der Kulturwelt, als die Universalerbin der Antike, als das Zentrum allen Kunstlebens und Kunstschaffens genoß. Daß diese Stadt ein Bestandteil der napoleonischen Macht, ein Juwel in der Krone neben anderen werden konnte, daran wurde den Menschen jener Tage die märchenhafte Höhe, welche die Macht des Korsen erreicht hatte, aufs deutlichste faßbar.

Und Napoleon wiederum wußte genau, warum er Rom für sein Reich brauchte. Nicht nur politische und kirchliche Gründe bestimmten ihn; sondern er machte Rom zur zweiten Stadt seines Reiches mit dem Bewußtsein, daß er dadurch Paris zur ersten Stadt der Welt erhob. Mit konsequentem Wollen strebte er dahin, Paris auch zum künstlerischen Mittelpunkt der Kulturwelt zu machen und so Rom von seiner Höhe herabzuziehen. Begonnen hatte er damit schon zwölf Jahre früher, als er 1797 im Frieden von Tolentino dem Papst die Bedingung auferlegte, einige der wertvollsten Kunstwerke Roms der französischen Regierung zu überlassen. Und seitdem hatte ein Wandern der italienischen Gemälde und Bildwerke über die Alpen angefangen, und zum Schmerz aller Kunstfreunde setzte es sich immer weiter fort. Lange blieben die Schätze

in Paris unsichtbar und unzugänglich; es bedurfte geraumer Zeit, bis sie aus der Magazingruft wieder ans Tageslicht kamen. Dann aber wurde ihnen eine glänzende Stätte bereitet, und Rom erhielt jetzt wirklich einen gefährlichen Rivalen auf dem weltgeschichtlichen Kunstgebiet. Gewiß — Forum und Kolosseum, Peterskirche und Sixtinische Kapelle konnte man nicht verpflanzen, aber trotzdem — ein Rom ohne den Laokoon und den Apoll von Belvedere, ohne Raffaels Transfiguration und Madonna von Foligno war doch kein ganzes Rom mehr. Die Mitte des künstlerischen Studiums, das damals auf ganz historischer Grundlage aufgebaut war, wurde tatsächlich Paris.

Ennio Quirinio Visconti, der Direktor der vatikanischen Sammlungen, mußte nach Paris übersiedeln und leitete dort die Organisation des neuen Muséum Napoléon im Louvre. Nicht nur die römischen Kunstwerke, auch ihren besten Kenner, den Nachfolger Winckelmanns, wollte der Kaiser in seiner Hauptstadt ansässig machen, um sicher zu sein, daß die höchsten Anforderungen, die der Freund wie der Kritiker stellen konnten, befriedigt wurden.

Natürlich aber entsprach die Auswahl der Werke und die Würdigung, die sich in ihrer Anordnung kundtat, dem Geschmack und der künstlerischen Entwickelungsstufe der Zeit. Für die Hochrenaissance war das volle Verständnis vorhanden, aber noch nicht für die vorbereitenden Stufen, die zu ihr hinaufführten, und die virtuosen aber manierierten Künstler des Seicento rückte man in gar zu vertrauliche Nähe zu den Großmeistern der Epoche Julius II. und Leos X. In der Antike hatte man zwar durch Winckelmann die Hauptperioden der Kunst zu scheiden und in ihrem Steigen und Fallen zu würdigen gelernt; aber in der Zuweisung der einzelnen Werke an diese Perioden und in der daraus entspringenden Beurteilung wurden noch grobe Mißgriffe begangen, die davon zeugten, daß die innere Festigung des Empfindens noch nicht der schwärmerischen Begeisterung, der man sich gern hingab, gewachsen war. Der Hauptvorzug der Zeit aber war, daß sie in ihrem streng klassischen Stilbewußtsein wenigstens ein bestimmtes Ziel hatte, dem sie nachstrebte, und daß sie darin noch durch keine Verworrenheit,

keine Skepsis, keine Zaghaftigkeit gestört wurde. Sie hatte den Mut, nach den einfachen Kategorien: gut und schlecht, schön und häßlich — zu urteilen.

Gehen wir von diesen Tatsachen der damaligen Geschmacksrichtung aus, so war das, was Visconti in der Organisation des Muséum Napoléon leistete, vorzüglich, und es mußte die Zeitgenossen im höchsten Maße befriedigen. In den Räumen des Louvre, über dessen Eingangspforte Napoleons Büste auf den Eintretenden herabsah, hatte man sofort den Durchblick durch sechs Säle, um auf der Rückwand des letzten den „Laokoon" zu erblicken, der seit seiner Auffindung in den Zeiten der Renaissance für das höchste Meisterwerk der Bildnerkunst galt. Auf dem Wege durch die Räume begleiteten den Beschauer römische Kaiserstatuen, dann die Pallas von Velletri, der Faun nach Praxiteles. Man begrüßte den „sterbenden Gallier", die „Ariadne auf Naxos", den Herkulestorso und trat endlich vor die Laokoongruppe, deren erschütternde Wirkung durch die Nähe der sie umgebenden Statuen der „Medicäischen Venus", der „verwundeten Amazone", der Gruppe von „Amor und Psyche" gemildert wurde. Das leicht zu packende Geschlecht jener Tage empfand die Darstellung des Grausigen auch in einer noch so sehr stilisierenden Kunst mit unmittelbarer pathologischer Wirkung, und es empfand das Verlangen, unverzüglich durch einen erhebenden und erlösenden Eindruck davon befreit zu werden. So wandte man sich mit freudiger Ueberraschung vom Laokoon-Saal zur Rechten, wo sich ein neues, weiträumiges Gelaß auftat, in dessen Hintergrunde der Apoll von Belvedere, die Verkörperung strahlender Siegesfreude, einherschritt. Hier steigerte sich das Entzücken der Beschauer fast zu religiöser Verehrung, und wir müßten die ekstatische Beschreibung Winckelmanns oder die hinreißenden Verse Lord Byrons lesen, um uns diese Empfindung ganz zu vergegenwärtigen. Für die wunderbare Feinheit des Hermes von Belvedere, der in demselben Saale stand, hatten die Zeitgenossen noch nicht die volle Würdigung.

Zur Sammlung der Gemälde stieg man auf einer Treppe empor, die vom Vestibül des Statuenmuseums ausging. Hier war

der eigene, ursprüngliche Bilderschatz des Louvre so groß, daß die Früchte der Eroberung nicht so beherrschend hervortraten wie unter den Antiken. Die Schätze der französischen Malerei, dann der flämischen, besonders des Rubens, fesselten zuerst den Beschauer, ohne ihn freilich in die Begeisterung versetzen zu können, die damals nur der italienischen Renaissance gezollt wurde. Kam man dann aber in die italienischen Säle, so überwog, wenn nicht der Zahl, so doch dem Werte nach, bei weitem das, was durch die Siege und den Machtwillen des Kaisers gewonnen war. Man zählte — bei freilich noch ungenügender Kritik, nicht weniger als fünfundzwanzig Gemälde, die dem einzig verehrten Raffael zugeschrieben wurden. Zu der Vierge au linge und der Belle Jardinière, dem drachentötenden Michael, die Paris schon lange besaß, waren die „Madonna di Foligno" und die „Verklärung" aus Rom, die „Heilige Cäcilie" aus Bologna, die „Madonna della Sedia" aus Florenz gefügt. Damit vereinigten sich die prächtigen römischen und florentinischen Porträts Leos X., Julius II., Bibbienas, Castigliones.

An die Raffaels reihten sich einige der vorzüglichsten Tizians — so die „Santa Conversazione" aus dem Vatikan, der „Tod des Märtyrers Petrus" aus Venedig, der leider, nachdem er dorthin zurückgekehrt war, in späteren Tagen einer Feuersbrunst zum Opfer gefallen ist. Wenn man neben solchen Größen auch der großen römischen Komposition des Dominichino, Hieronymus' letzte Kommunion, den Platz einräumte, so beging man einen verzeihlichen Fehler, der sich in der wieder erneuerten Pinakothek des Vatikans bis vor zwei Jahren hartnäckig behauptet hat.

Unsere Weise des Kunstgenusses ist heute eine mehr verfeinerte, und wir empfinden das gewaltsame Herausreißen der Kunstwerke aus ihrem natürlichen Boden und ihre despotische Vereinigung an einem Punkt fast wie eine Roheit. Aber man vergesse auch nicht, welchen Wert es für die vergleichenden und urteilenden Kunstforscher und Kunstfreunde hatte, so viele Werke, die sonst weit voneinander getrennt waren, zum Beispiel die Raffaelschen Meisterwerke, nun nebeneinander in unmittelbarer Wechselwirkung ihrer Eigentümlichkeit betrachten zu können. Wie alles Napoleo-

nische, war auch der Gedanke des Museum Napoléon, der Gedanke, aus Paris eine Zentralkunststadt zu machen, ein grandioser. Freilich alles „Intime", worauf heute mit einem gewissen Raffinement hingearbeitet wird, fehlte dieser Art Kunstpolitik. Schließlich aber hatte das Ganze ja nur die Bedeutung einer mehrjährigen Monstrekunstausstellung. Denn schon im Jahre 1814 zerfiel mit der Herrschaft Napoleons auch sein Museum in Trümmer. Die einzelnen Kunstwerke wanderten wieder nach ihren heimatlichen Stätten zurück — ebenso wie die „Viktoria" des Brandenburger Tors, die freilich bei ihrem Kolossalmaß in keinem Museum Aufnahme gefunden, sondern die Zeit ihres Pariser Aufenthalts im Dunkel ihrer Verpackung durchlebt hatte.

Schiller in drei Jahrhunderten.

Zum hundertsten Todestage des Dichters.

Große Männer können als Fremde in ihrer Zeit dastehen; als Individualitäten, die keine Beziehung zur umgebenden Welt haben, oder als Leuchten, die zu einer noch fernen Zukunft hinweisen; sie können aber auch als Verkörperer und Vollender ihrer Zeit auftreten und deren Kräfte und Bestrebungen zu persönlicher Einheit konzentrieren. Von solcher Art war Schillers Verhältnis zu seiner Zeit; er war der Dichter, der Mann des achtzehnten Jahrhunderts, das der Menschheit so Großes erarbeitet hat. Das schließt natürlich nicht aus, daß er auch über seine Zeit hinausgewachsen ist; aber er wurzelt in ihrem Boden fest, so eigenartig auch seine Persönlichkeit sich darstellt, so eigenkräftig sein Streben sich entfaltet.

Wir nennen heute das achtzehnte Jahrhundert gern das Jahrhundert der „Aufklärung"; und ein geringschätziger Ton klingt dabei leise mit. Der entschiedene Intellektualist findet, daß in der Tat die aufklärenden Bemühungen nur wenig dauernde Frucht gebracht hätten, der Skeptiker bezweifelt, daß die Aufklärung dem Menschen wirkliches Glück gewähren könne. Kurz, die augenblickliche Stimmung ist dem achtzehnten Jahrhundert und seinen Errungenschaften wenig günstig.

Wer sich aber gewöhnt hat, historisch zu prüfen und zu urteilen, der wird aus der Vergleichung der Zustände zu Beginn und zu Ende jenes Säkulums einen erhebenden Eindruck davon gewinnen, was es getan hat, um die Menschheit von den Mächten düstern Aberglaubens und wüster Selbstzerstörung zu befreien. Aber nicht

Aufklärung über diese oder jene einzelnen Tatsachen, Befreiung von diesen oder jenen Irrtümern war die Losung, sondern Herstellung des Glaubens an die Menschheit, ihre Bestimmung, ihren Fortschritt zur Verwirklichung dieser Bestimmung. Der Kampf für diesen Glauben war wesentlicher als der Kampf gegen irgendwelchen Aberglauben. In der Reihe dieser ehrenvollen Kämpfer gebührt Schiller eine der ersten Stellen.

Dem jugendlichen Schiller ist eine schwärmerische Philosophie des Menschheitsadels, der Menschheitsveredelung eigen. Wohl ist das edle Bild des Menschen oft verdeckt, verunreint vom Staub des Lebens, aber der liebevollen Betrachtung erschließt es sich doch leicht; nicht schwere Arbeit ist vonnöten, um es zu enthüllen und zu würdigen, nur Wahrhaftigkeit, Unbefangenheit des Blickes und des Verständnisses! In der „Theosophie des Julius" hat uns Schiller selbst ein Resumé dieses naiven, reinsten Menschheitsglaubens gegeben: „Alle Geister werden angezogen von Vollkommenheit. Alle streben nach dem Zustand der höchsten, freien Aeußerung ihrer Kräfte, alle besitzen den gemeinschaftlichen Trieb, ihre Tätigkeit auszudehnen, alles an sich zu ziehen, in sich zu versammeln, sich eigen zu machen, was sie als gut, als vortrefflich, als reizend erkennen. Anschauung des Schönen, des Wahren, des Vortrefflichen ist augenblickliche Besitznehmung dieser Eigenschaften. . . . In den Augenblicken, wo wir sie uns denken, sind wir Eigentümer einer Tugend, Urheber einer Handlung, Erfinder einer Wahrheit, Inhaber einer Glückseligkeit." — Ist dem wirklich so — nun was bedarf es anders mehr als das Denken des Menschen aufzuklären, ihm zu zeigen, wo er das Schöne, Wahre, Vortreffliche finden kann! Das ist die eigentümliche, ursprüngliche Anschauung des achtzehnten Jahrhunderts, die freilich sich schon ziemlich überlebt hatte, als der jugendliche Schiller enthusiastisch jene „Theosophie" schrieb.

Und auch Schiller konnte gegenüber den harten Tatsachen des Lebens nicht an jenem Optimismus der Aufklärung festhalten. Mit rührender Wahrheit und Einfachheit hat er das in dem Gedicht „Licht und Wärme" ausgesprochen:

Der beſſ're Menſch tritt in die Welt
Mit fröhlichem Vertrauen;
Er glaubt, was ihm die Seele ſchwellt,
Auch außer ſich zu ſchauen . . .

Doch alles iſt ſo klein, ſo eng;
Hat er es erſt erfahren,
Da ſucht er in dem Weltgedräng'
Sich ſelbſt nur zu bewahren . . .

Sie geben, ach! nicht immer Glut,
Der Wahrheit helle Strahlen.
Wohl denen, die des Wiſſens Gut
Nicht mit dem Herzen zahlen!
Drum paart zu eurem ſchönſten Glück
Mit Schwärmers Ernſt des Weltmanns Blick!

Daß die Erkenntnis den Menſchen nur zu oft von der Höhe idealer Glückſeligkeit hinabziehen müſſe, daß dagegen der Wille die entſcheidende Kraft ſei, die ihn auf dieſer Höhe erhalte, dieſe Ueberzeugung iſt das Bekenntnis Schillers in ſeiner ſpäteren Zeit. Wiederum aber zeigt ſich auch hier der unzerſtörbare idealiſtiſche Optimismus, indem nun dem Willen die abſolute Kraft beigelegt wird, jene Aufgabe zu erfüllen. Iſt er nur ungeſchwächt, ungehemmt, ganz ſeinem eigenen Weſen und ſeiner eigenen Betätigung überlaſſen, ſo leiſtet er das Höchſte. Daher auch die Verehrung der uneingeſchränkten Freiheit, der zweiten Göttin des achtzehnten Jahrhunderts, an der auch der reife Schiller feſthielt, obgleich ſie für ihn eine andere Bedeutung gewonnen hat, als für den jugendlichen Stürmer und Dränger. „Der Menſch iſt frei geſchaffen, iſt frei, Und wär' er in Ketten geboren!“ verkündet er jetzt. In der Jugend hätte er ſo nicht die äußere Freiheit für nichtig erklärt, da ſah er in „Ketten“ das ſchlimmſte Hindernis der Freiheit, im Zwang des Geſetzes ſchon die Stickluft, in der ſie hinſiechen mußte — und ingrimmig ließ er ſeinen Karl Moor ausrufen: „Das Geſetz hat noch keinen großen Mann gemacht; aber die Freiheit brütet Koloſſe und Extremitäten aus.“ Der gereifte Mann lernte das Geſetz achten; aber nur in der Freiwilligkeit der Anerkennung, nur in der freigewählten Uebernahme der Verpflichtungen fand er die Würde

der Persönlichkeit gewahrt und zugleich den sittlichen Wert der Gesetzeserfüllung verbürgt.

Aber flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken,
Und die Furchterscheinung ist entflohn,
Und der ewige Abgrund wird sich füllen;
Nehmt die Gottheit auf in euren Willen,
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.
Des Gesetzes strenge Fessel bindet
Nur den Sklavensinn, der es verschmäht;
Mit des Menschen Widerstand verschwindet
Auch des Gottes Majestät.

Dieser Wille ist natürlich nicht gleichbedeutend mit einem bloßen Triebe, einem Drang der Natur; er ist durch den Intellekt hindurchgegangen; er hat sich von ihm das Ziel der Erhebung zeigen lassen; er hat mit bewußter Klarheit das sittliche Gesetz anerkannt und sich ihm untergeordnet.

Hier spricht sich ein Gegensatz des gereiften Schiller aus zu einer Bewegung, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entstanden war, und die auch Schiller in seiner Jugend in ihren Bann gezogen hatte: die Naturvergötterung, das Naturevangelium, wie man sie auch genannt hat. Rousseau, der geniale Feind selbstgefälliger Ueberkultur, hatte dem Jahrhundert, das Goethe das „selbstkluge" genannt hat, eine ganz neue Lehre gegeben, als er die ganze Tiefe der unverbildeten reinen Natur ihm aufschloß und als beschämendes Muster vorhielt. In den „Räubern" hat auch der Karlsschüler Schiller, angewidert von der Dressur, in der er aufwachsen mußte, die Natur als reinen Grund alles Menschentums gepriesen — aber so wenig das Zeitalter bei dieser Naturverehrung verharrte, so wenig war es Schiller möglich, dem ausgeprägten Repräsentanten seiner Zeit. Schon in den „Räubern" übt er eine, freilich als solche wohl nicht beabsichtigte, grausame Kritik an dem Naturglauben, indem er die auf dem Boden ausschließlicher Anerkennung der Natur erwachsene Weltanschauung eines Franz Moor zu krassem Materialismus und sittlichem Nihilismus sich entwickeln läßt. Einer späteren Zeit war es vorbehalten, Naturerkenntnis zur Grundlage

einer wirklich lebensfähigen Weltanschauung ausbilden zu wollen. Das achtzehnte Jahrhundert lebte zu sehr in rein geistiger Sphäre, um das zu unternehmen; und nach dem kurzen enthusiastischen Naturtraum Rousseaus kehrte es reuig zur „Aufklärung" zurück. Aber doch bereichert durch neue Erfahrungen und skeptisch gemacht gegen den absoluten Wert seiner früheren Errungenschaften. Als neue Stufe der Erkenntnis entwickelt sich der Kritizismus Kants, der teils aus der Prüfung der eigenen Erkenntnisquellen, teils aus dem Bewußtsein der Bedingungen und Grenzen des Naturerkennens entspringt.

Schiller hat in Kant einen mächtigen Halt zur definitiven Ausbildung seiner Weltanschauung gewonnen, hat sich aber doch auch selbständig ihm gegenübergestellt. Die Autonomie des sittlichen Willens, zugleich aber seine innere Gebundenheit an das Sittengesetz, fand sich bei Kant mit einer Entschiedenheit und Sicherheit ausgesprochen wie nie zuvor; der Wille war unabhängig gemacht von dem vorgezeichneten Wege, den der Verstand sich zu weisen unterfing; hier gab es keine Regeln, die aus Betrachtung der Zweckmäßigkeit oder Nützlichkeit abgeleitet werden konnten; es gab nur die innere Stimme, die den Weg mit elementarer Gewalt anbefahl und die höchste Kraftäußerung aufrief, um ihm zu folgen. Aber indem Kant die Tatsache, daß dieses innere Gebot, dieser „kategorische Imperativ" den eigenen Naturbedingungen widerstreiten könnte, allzu gewaltsam betonte, ja zur Regel erhob, geriet er in Widerstreit mit Schillers künstlerischem Genius, der nicht in beständigem innerem Zwiespalt ein wertvolles Ziel erkennen konnte, der nach innerer Einheit, nach Harmonie der Persönlichkeit zu streben sich gedrungen fühlte. Schiller stellte demgegenüber die ideale Forderung, daß die Persönlichkeit sich ganz von dem sittlichen Gebot erfüllen lasse, mit ihm eins werde und in der Erfüllung des Gewissensgebotes auch die höchste eigene Befriedigung finde, daß durch diese Harmonie der sittliche Mensch zugleich auch als der schöne Mensch sich darstelle.

Hiermit war das sittliche Ideal in enge Beziehung gesetzt mit einem anderen Ideal der Zeit, dem der Schönheit, die im Sinne

der Klassizität seit Winckelmann als edle Einfalt und stille Größe aufgefaßt wurde. Der sittliche Mensch erschien nun zugleich als das höchste Kunstwerk, frei nach dem eigenen sittlichen Triebe ausgebildet und doch zugleich seiner Bestimmung nach in dem Ganzen der Menschheit harmonisch eingeordnet. Ueber die Sehweite der Aufklärung weit hinaus erhob sich diese geistige Schöpfung, in der sich die intellektuellen, die ethischen, die ästhetischen Kräfte der Zeit zur vollen Einheit verschmolzen und eine religiöse Weihe reinster Innerlichkeit erhielten.

Schiller hat nach manch schwerem Kampf und hartem Widerstand sich zu Ende seines Lebens der reinsten und höchsten Anerkennung der Zeitgenossen erfreut. Seit er 1799 mit dem „Wallenstein" die Reihe der großen Dramen begonnen hatte, die mit „Wilhelm Tell" abschließt, war er der gefeiertste Dichter der Nation; selbst Goethe trat damals neben ihm in den Hintergrund. Alle Kraft, die das achtzehnte Jahrhundert entbunden hatte, fand die Mitwelt verkörpert in Schiller. Versuche, ihn herabzusetzen, die von der jung aufstrebenden Richtung der Romantiker ausgingen, übten zunächst keine Wirkung. Schillers Tod ward als nationale Trauer empfunden, aber zugleich als ein Wendepunkt der Geistesgeschichte. Gerade die tiefsten Geister haben das am deutlichsten erkannt. Wilhelm von Humboldt sah in Schillers Tode selber diesen Wendepunkt; Goethe, mit wohl richtigerem Blick, pries Schiller glücklich, daß er die neue Zeit nicht mehr zu erleben brauche — eine Zeit, die auch ihn zu einer ganz neuen Stellungnahme, zum Aufwerfen neuer Probleme genötigt hätte.

Schiller hatte zum stürmischen Anfang des neunzehnten Jahrhunderts den Freunden die Verse zugerufen:

> In des Herzens heilig stille Räume
> Mußt du fliehen aus des Lebens Drang;
> Freiheit ist nur in dem Reich der Träume,
> Und das Schöne blüht nur im Gesang.

Aber das „neue Jahrhundert" übernahm diesen Wahlspruch nicht. Gewaltige Strömungen rissen den einzelnen immer mächtiger mit sich fort und drängten „ruhige Bildung" mehr und mehr zurück.

Zunächst freilich konnte es scheinen, als ob ein gesteigertes, bis ins Krankhafte getriebenes Innenleben die Signatur der neuen Zeit sein sollte. Die Romantik wollte in mystischer Erfassung des Begriffes der Genialität das Individuum von jedem Verhältnis zur umgebenden Welt, von jedem Bewußtsein bestimmter Aufgaben und Pflichten lösen; sie wollte insbesondere den Künstler, den Dichter zum souveränen Herrn der Kunst und Poesie und kraft seiner Begabung zum frei phantastisch schaltenden „ironischen" Herrn der Welt machen. Ihr erschien Schiller als eine der Genialität bare unglückliche Dichterfigur; sein ethischer Ernst war ihr Philistrosität, seine philosophische Gedankenrichtung — prosaische Verstandesdürre, sein idealistischer Kunststil — phantasielose Rhetorik. Einen Dichter und Kunstrichter, der „getrocknet aufgegangen ist", nannte ihn Friedrich Schlegel. Derartige Ungeheuerlichkeiten konnten freilich keine weitere Verbreitung finden; aber das zugrunde liegende Gesamturteil gewann eine gewaltige Bedeutung. Denn die romantische Kritik und Literaturbetrachtung errang zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts den Sieg; sie wurde die gültige Richtschnur für die Masse der Gebildeten in Deutschland, sie wurde „modern", und Schiller wurde überraschend schnell unmodern. Nicht das Urteil Goethes über Schiller wurde maßgebend, sondern das Ludwig Tiecks. Zwar konnte die große Popularität der Schillerschen Dramen nicht erschüttert werden, aber sie wurde nicht als Zeichen höchsten Wertes, sondern eher als Zeichen einer gewissen Mittelmäßigkeit betrachtet; turmhoch wurde Shakespeares Drama über das Schillersche gestellt. Und auch Schillers Balladendichtung, ja selbst seine philosophische Lyrik wurde von einem gewissen Standpunkt lächelnder Ueberlegenheit als Dichtung, die nur der Jugend genügen könne, beurteilt.

Günstiger für die dauernde Wirkung Schillers schien zuerst eine andere Bewegung zu sein, die sich der Zeit bemächtigt hatte, die nationale. Der gewaltige Druck, den die drohende französische Weltherrschaft in Europa ausübte, erzeugte bekanntlich überall, und nicht zum wenigsten in Deutschland, eine heftige Reaktion des Nationalgefühls. An Stelle des Kosmopolitismus, des allgemeinen

Menschheitsideals, dem das achtzehnte Jahrhundert mit aller Lebenskraft gedient hatte, trat die bewußt sich beschränkende Volks- und Heimatliebe. Merkwürdigerweise hatte Schiller gleichsam prophetisch in seinem letzten vollendeten Drama dies Gefühl verherrlicht; in „Wilhelm Tell" wird das Vaterland im Gegensatz zur fremden Welt als höchstes Gut gepriesen. Und diese patriotische Mahnung hat sicherlich ihr Teil zum gewaltigen Aufschwung deutscher Volkskraft in den Befreiungskriegen beigetragen. Konnte Schiller aber etwa deshalb dauernd und wesentlich als „patriotischer Dichter" verehrt werden? Es war unmöglich. Zu sehr überwog in der ganzen Persönlichkeit des Mannes der Sinn für das Allgemeine; die volle Kraft seines Idealismus war immer nur entfesselt worden, wenn das einzelne hinter ihm blieb und er in die Höhen unbegrenzten Fernblickes aufsteigen konnte.

Daher schienen die allgemeinen politischen Ideale, die sich nach dem Abblühen und Hinwelken der Romantik der deutschen Nation bemächtigen, eher geeignet, sich in Schiller verkörpert zu sehen. Der Liberalismus, der im zweiten Drittel des Jahrhunderts die Herrschaft in der deutschen Intelligenz gewann, rühmte gern Schiller als den Dichter der „Freiheit" im Gegensatz zu dem reaktionärer Gesinnungen verdächtigen Goethe. Aber mit Unrecht! Goethe hat nicht ohne Grund gesagt, Schiller sei mehr Aristokrat gewesen als er selber. Die Freiheit, die Schiller pries, war keine, die durch Verfassungen und Parlamente verwirklicht werden konnte; sie war eine Seelen- und Geistesverfassung, die nur der einzelne, die tatsächlich sich nur wenige im harten Lebenskampf erringen konnten. Lag hier also eine Verkennung von Schillers Wesen, eine oberflächliche Beurteilung seines Lebensideals vor, so hat doch diese Verherrlichung den Kern der Jubiläumsfeier von 1859 gebildet, in der sich eine wirklich imposante Kundgebung des freiheitdürstenden Volkes für den Freiheitsdichter vollzog.

Sehr bald nach dieser Feier aber kam die entschiedene Abkehr von Schiller immer mehr zur Geltung; das letzte Drittel des Jahrhunderts läßt Schiller immer tiefer im Urteil der „Gebildeten" sinken. Gerade die Verwirklichung langerstrebter politischer Ziele

führte zur Gleichgültigkeit, ja zur Geringschätzung gegen den, den man früher als Vorkämpfer gepriesen hatte, dessen Idealismus aber für das gesättigte Gefühl derer, die jetzt sich der „Realpolitik“ rühmten, ein überwundener Standpunkt schien. Aber noch in ganz anderem Sinne wurde die realistische Richtung der Zeit verhängnisvoll für die Beurteilung Schillers. In der Weltanschauung der Zeit gewann eine auf einseitiger Verwertung großartiger naturwissenschaftlicher Forschungsergebnisse ruhende materialistische Philosophie das Uebergewicht; im tatsächlichen Laufe des täglichen Lebens und in den Anforderungen des Kulturfortschrittes wurde die technische Beherrschung der Natur und die Sicherung der materiellen Wohlfahrt und Machtstellung von immer größerer Bedeutung; da glaubte man in dem „Idealisten“ Schiller nicht mehr einen Dichter für gereifte Männer anerkennen zu dürfen.

Doch das nicht allein. Auch in der Poesie, besonders in der dramatischen, machte sich seit den achtziger Jahren die entschieden naturalistische Richtung geltend, die in ihrer Art gewiß berechtigt war, die aber meinte, ihre Berechtigung durch leidenschaftliche oder höhnische Verunglimpfung Schillers erweisen zu müssen. Schließlich gelangte man zu der Lächerlichkeit, zwar die Sturm- und Drangtragödien des jugendlichen Dichters anzuerkennen, aber in seinem ganzen gewaltigen Ringen nach einem höheren Kunststil, in den großartigen Resultaten dieser Lebensarbeit nur einen traurigen Irrweg und eine Verkümmerung verheißungsvoller Triebe zu erblicken. Dabei blieb von dem Ruhme Schillers freilich nicht mehr übrig als von dem eines Alpenführers übrigbleiben würde, dem man nachsagte, daß er zwar ein trefflicher Führer in der Ebene sei leider aber eine verkehrte Neigung bekunde, auf die Berge steigen zu wollen.

Das zwanzigste Jahrhundert hat mit einem Wiederaufleuchten von Schillers Gestirn begonnen. Das Interesse für volkstümliche Kunst, für die Bedeutung künstlerischer Erziehung des Volkes hat uns wieder die Augen geöffnet für die mächtige Wirkung, die Schillers Dramen auf die Massen zu üben imstande sind. Aber auch im engeren Kreise: Uebersättigung an naturalistischer Kunst, Ent-

täuschung durch materialistische Lebensauffassung ist überall zu verspüren, und der Drang nach der Schwungkraft idealen Bestrebens, der sich nach den verschiedensten Seiten hin richtet, ist auch einer neuen Schätzung Schillers zugute gekommen. Und von der Gedächtnisfeier des Todestages, die wir jetzt nach Ablauf eines Jahrhunderts begehen, erhoffen wir eine neue Aera lebendiger Wirkung des großen Dichters.

Aber wie ist das möglich? in welchem Sinne kann es überhaupt gedacht werden? Können die hundert Jahre, die vorbeigerollt sind, zurückgebracht werden? Können die Umwälzungen, die sie im Denken und Fühlen unserer Kulturwelt hervorgebracht haben, ausgelöscht werden? Können wir Schiller in ebenderselben Art aufnehmen und uns zueignen wie die Bürger des achtzehnten Jahrhunderts? Wäre das überhaupt zu wünschen? Sicherlich nicht. „Es gibt kein Vergangenes, das man zurücksehnen dürfte", hat Goethe gesagt; „es gibt nur ein ewig Neues, das sich aus den erweiterten Elementen des Vergangenen gestaltet". So ergreifend uns auch die Begeisterung ist, mit der Deutschland um die Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts zumal dem Dramatiker Schiller huldigte, von dem es erreicht sah und ausgesprochen hörte, was es in heißem geistigem und künstlerischem Ringen seit langem ersehnt hatte; nachahmen, wiedererzeugen können wir *diese* Form der Begeisterung nicht. Andere Aufgaben harren unser, andere Ziele winken uns.

Lebendig werden aber kann und soll uns Schiller in höherem Sinne; indem wir ihn nicht mehr als Mann unserer Zeit beanspruchen oder als Vorkämpfer bestimmter einzelner Ziele oder Lehren betrachten, indem wir ihn auch nicht mehr im Rahmen seiner Zeit betrachten (was die Aufgabe der wissenschaftlichen Betrachtung ist) sondern indem wir ehrfurchtsvoll ihn als Persönlichkeit jenen Großen beigesellen, die erhaben über die wechselnden Bedingungen und Aufgaben der Zeit als Marksteine dessen, was das Menschentum in seinen höchsten Aeußerungen hervorzubringen fähig ist, sich ewiges Leben errungen haben! Welcher Philosoph, der sich in den Tiefsinn der Dialoge Platos versenkt, wird ihren Wert davon abhängig

machen wollen, welchen unmittelbaren Nutzen die Philosophie der Gegenwart aus ihnen ziehen kann? Und wer, der sich in die „Göttliche Komödie" vertieft, wird fragen, wie Dante etwa vor dem Richterstuhl der heutigen literarischen Kritik bestehen würde? Und dagegen: welcher Franzose, der in Corneille und Racine die vollendetsten Tragiker verehrt, wird verlangen, daß das heutige Drama sich nach dem Muster der beiden Großen richten müsse?

Den großen europäischen Kulturvölkern stehen ihre klassischen Dichter zeitlich meistens schon so fern, daß sie zu ihnen ein festes objektives Verhältnis gewonnen haben. Es fällt ihnen nicht ein, Shakespeare oder Calderon, Ariost oder Molière von ihrer Höhe herabstoßen zu wollen. Uns Deutschen stehen unsere Klassiker noch näher. Das hatte einerseits ein wärmeres persönliches Verhältnis zur Folge, anderseits aber auch eine Fülle parteiischer Bekrittelungen und Verzerrungen, unter denen Schiller gerade am meisten zu leiden hatte. Er war nicht so, wie man sein mußte, um den Menschen der letzten Jahrzehnte zu gefallen; das verzieh man ihm nicht. Nun erhebt sich vor uns seine ideale Gestalt zu neuer Würde; stolz schweift sein Auge über alle, die mit engem Sinn ihn meinten verkleinern zu können, und indem sein Blick nicht zornig sich zu ihnen hinabwendet, sondern frei in die Ferne hinausschaut, die sein Geist durchdringt, wendet er auch unser Auge in die Richtung dieser Höhe. Wir schauen hinauf, nicht um belehrt, sondern um erhoben zu werden.

Schillers Wallenstein.

Zum hundertjährigen Jubiläum.

1899.

Es ist selten, daß man den Geburtstag einer Dichtung feiert. Die wenigsten kennen überhaupt den Zeitpunkt, in dem ein Dichtwerk zuerst erschienen ist. Den Geburtstag des Dichters kennt man und feiert man, — und besonders bei Schiller trifft es zu, welcher der populärste Dichter Deutschlands geworden. Aber seine einzelnen Werke, die dem Deutschen so vertraut geworden, werden im ganzen als etwas Gegebenes hingenommen, nach dessen Entstehung man nicht mehr fragt. Woher nun der plötzliche allgemeine Wetteifer deutscher Bühnen, die hundertste Wiederkehr von „Wallensteins" Geburtsjahr zu feiern? Worin liegt die Ursache, die das erklärt? Liegt sie in Zeitverhältnissen? Liegt sie in der einzigartigen Größe dieses Werks? Liegt sie in historischen Umständen?

Zweifellos auf dem letztgenannten Gebiet. Ehe der „Wallenstein" erschien, hatten wir Deutschen tatsächlich keine eigene, für unser künstlerisches Wesen charakteristische Dramatik. Die Bühnenwerke Lessings und Goethes waren vom bühnentechnischen Standpunkt aus doch nur eine Reihe von Experimenten, die nicht dazu führten, einen bestimmten einheitlichen Stil der dramatischen Produktion auszubilden, wie er sich seinerzeit in England, Spanien und Frankreich ausgebildet hatte. Schiller traf, nach langem Zögern, Schwanken und Erwägen endlich mit entscheidendem Entschluß und gewaltig anpackendem Griff die ihm gemäße eigenartige Form des Dramas im „Wallenstein", und seiner willenskräftigen Kampfes-

natur gelang es, diese Form dem deutschen Drama überhaupt aufzuprägen; Generationen haben vom Schillerschen Drama gezehrt und haben es immer von neuem nachgebildet.

Heute haben sich andere Strömungen Bahn gebrochen; gar mancher heftige Angriff hat sich gegen das „Jamben-Drama" Schillers gerichtet; aber seine Lebenskraft, seine Anziehungskraft hat es trotzdem nicht eingebüßt; es ist ein charakteristisches Merkzeichen der Entwicklung des deutschen Geistes geblieben, überall, auch im Auslande als solches anerkannt und verehrt. Das Schillersche Jamben-Drama ist unser eigenartiger Besitz, wie das Drama Shakespeares es für die Engländer, Lopes und Calderons für die Spanier, Corneilles und Racines es für die Franzosen ist. So ziemt es sich wohl, die Geburt dieses Dramas nach hundert Jahren heute noch zu feiern, und vor allem den gewaltigen, erstgeborenen Sprößling „Wallenstein", — nach Goethes Ausdruck „so groß, daß ihm nichts anderes zu vergleichen sei".

Es war kein leichtes Ziel, das sich Schiller gesteckt hatte, und nicht mit leichter Mühe hat er es erreicht.

Wer etwas Treffliches leisten will,
Hätt' gern was Großes geboren, —
Der sammle still und unerschlafft
Im kleinsten Punkte die größte Kraft.

Diese Verse, die er zu jener Zeit dichtete, hat er wohl sich selber als Mahnung zugerufen. Die schwere geistige Arbeit, die das Werk gekostet, ist auch trotz alles Glanzes Schillerscher Form ihm doch noch anzumerken. Wir können es verfolgen, wie der Dichter eine an der Antike geschulte idealistische Art der Charakteristik des Ausdrucks mit Shakespeareschem Realismus zu verbinden sucht, wie er den das griechische Drama beherrschenden Schicksalsglauben mit seinem eigenen unbedingten Glauben an freie Selbstbestimmung des Menschen zu verschmelzen trachtet. Eine komplizierte, nicht leicht zu zergliedernde Struktur hat dadurch das Stück bekommen. Und dennoch — wie hat Schillers gewaltige Kraft, sein großartig formendes und schmiedendes Stilgefühl die verschiedenen Elemente zur Einheit gezwungen, so daß nirgends der unbefangen Genießende,

sondern nur der kritisch Nachprüfende die überwundenen Schwierigkeiten bemerkt. Die höchste Bewunderung in dieser Hinsicht muß die Gestalt Wallensteins selber erwecken, einer der vielseitigsten, in seinen Aeußerungen wechselreichsten Charaktere, die ein Dramatiker je geschaffen, und dennoch eine imposante einheitliche Figur, eine mächtig anziehende Aufgabe für jeden Heldenspieler von kräftigem Selbstgefühl. Den Wallenstein hat in Weimar zuerst Graff gespielt, ein tüchtiger, intelligenter Schauspieler von imponierender Haltung, aber von etwas einförmiger Manier und nicht genügendem inneren Leben, um dem Reichtum der Rolle völlig gerecht zu werden. Wahrhaft zum Leben erweckt aber wurde die Gestalt des Friedländers durch Fleck in Berlin. Er verstand es besonders, das geheimnisvolle, visionäre Element darzustellen, das den Helden größer als die umgebende Wirklichkeit erscheinen läßt und ihn doch ihr gegenüber wehrlos macht; er erschütterte die Zuschauer mit magischer Gewalt und hob das Schillersche Werk zur Höhe der mythologischen Tragödie eines Aeschylos empor, während er den historischen Charakter des Dramas weniger beachtete. In anderer Weise hat der Darsteller des „Wallenstein", der in unsern Tagen die größte Anerkennung gefunden hat, die Persönlichkeit aufgefaßt. Entsprechend seiner ganzen Anlage und Neigung legte Adolf Sonnenthal das Hauptgewicht darauf, das „Menschliche" im Wesen des großen Heeresfürsten anschaulich und wirksam zu gestalten und dadurch unser Mitgefühl mit dem tragischen Schicksal, das ihn trifft, in allen Tiefen aufzuregen. Am ergreifendsten war dieser Wallenstein in seinem Verhältnis zu Max Piccolomini, und die ohne jede Sentimentalität, aber mit überzeugend wahrem, natürlichem Gefühl gesprochene Anrede: „Max, bleibe bei mir! . . . . Ich kann's und will's nicht glauben, daß mich der Max verlassen kann", war einer der Höhenpunkte von Sonnenthals Leistung. Einen andern Höhepunkt gewann der Wiener Meister in der Erzählung vom wunderbaren Traume, nicht so sehr durch Betonung des mit Schauern empfundenen Geheimnisses, sondern durch die äußere Lebendigkeit, mit der er sein eignes Staunen über den zauberhaften Vorgang ausdrückte und das Staunen der andern zu erregen suchte. So bietet die ge-

waltige Wallenstein-Rolle den verschiedensten Individualitäten die Möglichkeit, sich in ihr zu bewähren und ihre Auffassung zur Geltung zu bringen; eine vollkommen befriedigende, nach allen Richtungen hin erschöpfende Wiedergabe ist ebenso wenig zu fordern oder zu erwarten wie eine vollkommene Hamlet-Darstellung. Aber wäre sie auch zu finden, die große Aufgabe, die dieses Werk der Bühne stellt, wäre damit erst zur Hälfte gelöst. Ein ganzes Zeitalter, ein entscheidender Wendepunkt der Entwickelung Deutschlands, sein wehrloses Erliegen unter dem fürchterlichen Verhängnis des schier endlosen Krieges wird uns hier vorgeführt, und die Masse und Wucht des Stoffs ist mit den Mitteln des Theaters kaum zu bewältigen. Schiller hat den genialen Ausweg ergriffen, zuerst im Vorspiel das Bild der Zeit so anschaulich, so überwältigend aufzubauen, daß es uns im ferneren Verlauf der Tragödie beständig begleitet und für uns den Schauplatz der ganzen Handlung bildet, obgleich nur selten mit ausdrücklichen Worten darauf hingewiesen wird. So hielt er sich das Drama selbst frei für die Darstellung der intimeren Vorgänge. Aber auch diese blieben noch verzweigt und verwickelt genug, wenn das ganze Gewebe von Verhängnis und Verschuldung, das Wallenstein zum Tun und zum Leiden dahinreißt, entfaltet werden sollte. Es war nur ein Notbehelf, daß Schiller endlich zwei fünfaktige Stücke aus dem überreichen Stoff formte; eine innere Nötigung für diese Teilung lag nicht vor. Und durch sie ist nun das schwer zu überwindende Dilemma entstanden: soll das Werk bei der Aufführung in mehrere Abende zerrissen, oder soll es an *einem* Tage gegeben und damit eine übermäßige Forderung an Schauspieler und Zuschauer gestellt werden?

Anfangs freilich ergab sich von selber die Antwort; denn das Werk erschien in getrennten Teilen, und das Publikum mußte sich an den Bruchstücken genügen lassen. Das „Lager", am 12. Oktober 1798 zuerst in Weimar aufgeführt, erregte schon an sich, ohne Hinblick auf die zu erwartende Tragödie, lebhaftes Interesse. Etwas so realistisch Lebendiges hatte man von dem philosophierenden Dichter und Aesthetiker gar nicht mehr erwartet. In Berlin da-

gegen, wo Iffland schon lange auf den „Wallenstein“ hoffte und harrte, konnte das Vorspiel gar nicht gegeben werden und mußte das Publikum auf diese so prächtig Stimmung weckende Ouverture verzichten; der vorsichtige Direktor fürchtete, das Stück könne in einem „militärischen“ Staate dadurch Anstoß erregen, daß eine Armee darin „deliberierend“ dargestellt werde. Die „Piccolomini“ brachte er aber mit Aufwand aller zu Gebote stehenden Mittel heraus und erreichte einen großen Erfolg, der Schillers dichterischen Ruf in Berlin entschied. Völlig befriedigen im gewöhnlichen Sinne konnte das Stück zwar nicht, weil ihm der Abschluß fehlte; aber es spannte die Erwartungen aufs höchste. Uebrigens umfaßte es damals auch schon die zwei ersten Akte von „Wallensteins Tod“, so daß der Höhepunkt der Handlung bereits überschritten ward und nur die Katastrophe noch ausstand.

Endlich, am 20. April 1799, kam das dritte Stück in Weimar zur Aufführung. Goethe äußerte darüber, es sei aus den vorbereitenden Blättern wie eine Wunderblume unversehens hervorgestiegen und habe alle Erwartungen übertroffen. Schiller schrieb bescheiden und doch mit Selbstgefühl an den Freund: „Wenn Sie davon urteilen, daß es nun wirklich eine Tragödie ist, daß die Hauptforderungen der Empfindung erfüllt, die Hauptfragen des Verstandes und der Neugierde befriedigt, die Schicksale aufgelöst und die Einheit der Hauptempfindung erhalten sei, so will ich höchlich zufrieden sein.“

Als Uebelstand hatte sich aber bei den Aufführungen die große Ungleichheit der Teile herausgestellt. Schiller entschloß sich deshalb, die beiden letzten Akte den „Piccolomini“ abzunehmen und an den Anfang von „Wallensteins Tod“ zu setzen. Dadurch wurde es nun auch möglich, das „Lager“ an einem Theaterabend mit den verkürzten „Piccolomini“ und das Ganze an zwei Abenden zu bringen. Tat man das an zwei aufeinanderfolgenden Tagen, so war immer noch eine einigermaßen einheitliche Gesamtwirkung möglich. Aber leider blieb man diesem Verfahren nicht getreu, und überraschenderweise war es das Weimarer Theater selbst, das sich erlaubte, in lässiger Gleichgültigkeit die große Aufgabe nebensächlich zu behan-

deln, und bald „Wallensteins Lager" mit einem andern Lustspiel, bald „Wallensteins Tod" ohne die zwei vorausgehenden Stücke vorzuführen.

Und andere Theater machten es gern ebenso. Es kam eine Zeit, da die „Piccolomini" überhaupt kaum mehr auf der Bühne erschienen, da man selbst von dem dritten Teil, um ihn zu kürzen, den ersten Akt einfach fortließ. Wie in so vielem andern haben auch darin die „Meininger" eine glückliche Reformwirkung geübt; sie haben den „Wallenstein" wieder im Sinne des Dichters, mit wahrem Respekt vor der Aufgabe dargestellt. Naturgemäß aber mußte sich dann bald die Frage wieder erheben: ob es nicht doch möglich sei, das ganze Werk an e i n e m Tage zu spielen und so die höchste Totalwirkung zu gewinnen. Mehrmals ist der Versuch gemacht worden und auch jetzt wieder zur schönsten Feier des hundertjährigen Jubiläums. Aber so rühmenswert er ist, so glaube ich doch nicht, daß er in dieser Art von Dauer sein kann. Zwei vollständige Theatervorstellungen am Nachmittag und Abend anzuschauen, dazu ist das Publikum höchstens im Zustande besonders freudiger oder feierlicher Erregung fähig. Gewohnheitsmäßige Uebung kann diese Forderung und Leistung nicht werden. Dagegen glaube ich, daß etwas anderes möglich wäre, wenn es auch ketzerisch klingen mag. Die große Breite der Ausführung hat Schiller selbst anerkannt und Goethe bedauert. Mir scheint, es wäre möglich, — zwar nicht durch bloße Streichung, sondern auch durch Zusammenziehung von berufener, kundiger Hand — das Gesamtwerk so zu verkürzen, daß es in einem Strich gespielt werden könnte. Auf die Länge eines gewöhnlichen Theaterstückes wäre es freilich nicht zu reduzieren, aber in fünf Stunden, etwa entsprechend der Dauer der ungestrichenen Wagnerschen Nibelungen-Opern, könnte der Kern des Ganzen zur Darstellung gebracht werden. Nächst dem Vorspiel würden die „Piccolomini" die zwei ersten Akte, Wallensteins Tod die drei letzten, gemäß Schillers ursprünglichem Plan, bilden. Am stärksten mußten die Kürzungen auf die Episode „Max und Thekla" treffen; denn sie ist für das Ganze am ehesten entbehrlich, soweit nicht durch sie das Verhältnis des Max zu Wallenstein

bedingt wird. Sodann könnte die Darstellung der Schlußkatastrophe sehr kräftig zusammengezogen werden. An der Exposition dürfte, um das Verständnis nicht zu schädigen, nur wenig getilgt werden. Im Ganzen würden lyrische Schönheit und epische Anschaulichkeit dabei zurücktreten müssen; aber nicht diese sind es ja, welche die Größe des „Wallenstein" ausmachen. Dafür würde die ganze Wucht der gewaltigen Tragik, das Walten „des großen gigantischen Schicksals, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt" in unvergleichlich erschütternder Wirkung hervortreten. Der „Sternenglaube" des Helden müßte mit überwaltender Kraft herrschen. Das wunderbar kunstreiche Geflecht von Verschuldung und Zwang, von Wollen und Sollen, nach Goethes Ausdruck, würde schärfer erkennbar, tiefer eingreifend und rührend sichtbar werden, als es jetzt das reiche Rankenwerk erlaubt, von dem es umzogen ist. Und hierin liegt ja die ewig neue Wirkung der Wallenstein-Tragödie. Sie führt den Hörer in die dunkeln Tiefen ein, wo der Glaube an Freiheit und Verantwortlichkeit mit der Erkenntnis unentrinnbarer Verhängnisse streitet, wo dem mutvollen Aufruf: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne" die bittere Resignation antwortet: „Ihr führt ins Leben uns hinein, ihr laßt den Armen schuldig werden!"

Schillers Bekenntnis zur Willensfreiheit.

Vor wenig Jahren hat Schillers Hundertjahrfeier eine neue Periode der Verehrung und Ergründung Schillers eingeleitet. Wer aber erwartet haben sollte, daß die eigene Poesie der Gegenwart eine unmittelbare Einwirkung davon erfahren sollte, der würde gänzlich enttäuscht worden sein. Unmöglich kann die Poesie einer auch noch so großen Vergangenheit der Gegenwart als Richtschnur dienen, und Schiller selbst hat sich aufs Schärfste gegen die geäußert, die glaubten, wertvolles zu leisten, indem sie ihm nachahmten. Gerade die klassische Poesie in der ihr eigentümlichen Vollendung, in der einheitlichen Durchbildung von Stoff und Form ist unnachahmbar.

Aber innerlich nahegerückt, zu neuer Bedeutung gebracht, ist uns die großartige Persönlichkeit Schillers, die eine Zeitlang besonders von oberflächlichen Nachbetern Nietzsches verzerrt worden war. Schiller als Mensch, als Denker und als Dichter, ist eine einheitliche Gestalt. Die ungeheuere Sicherheit und Kraft seines alles überwindenden Wesens spricht sich aus in dem Wort, in das er vor allem sein ganzes Pathos gelegt hat, in dem Worte: „F r e i h e i t".

Es wäre zugleich eng und oberflächlich, wenn wir dieses Wort nur im politischen Sinn, also als eine Beurteilung äußerer Lebensformen auffassen wollten. In die Tiefe der Persönlichkeit Schillers müssen wir hinabsteigen. In ihr wirkt als lebendige Kraft die Idee der Freiheit des Willens, der Unabhängigkeit der gefestigten sittlichen Persönlichkeit von allen Wendungen und Wechselfällen, die das äußere oder innere Geschick bringen mag.

Das Wort Willensfreiheit klingt heute fast fremdartig. Theo-

retisch und praktisch sucht man den Menschen heute der Willensfreiheit zu entwöhnen. Man beweist ihm theoretisch, daß er nur ein Stück Natur sei und zwingenden Naturgesetzen so gut wie der fallende Stein folge; man erklärt ihm, daß sein Handeln durch Vorbedingungen unabänderlich festgelegt und er selbst daher nicht mehr dafür verantwortlich sei. Manchen mag diese Verkündigung ja erfreulich klingen, aber sicherlich nicht Schiller, der zweifellos keine freundliche Antwort dem gegeben hätte, der ihm auseinandergesetzt hätte, seine — Friedrich Schillers — Gedanken und Handlungen seien nur notwendige Ausflüsse seiner Naturbestimmtheit, — der ihm die hohe Würde der sittlichen Freiheit seines Willens hätte absprechen wollen. Hören wir, wie er selbst über das Verhältnis der Willensfreiheit zum Naturzwange urteilt. Das Bestreben der Wissenschaft, überall einen lückenlosen Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung aufzuzeigen, hatte so wenig seinen Beifall, daß er sich sogar ihres Mißerfolgs freute. In einer seiner letzten betrachtenden Schriften, „Ueber das Erhabene", fühlt er sich zu folgendem Bekenntnis hingerissen: „Wenn der Mensch es aufgibt, das gesetzlose Chaos der Naturerscheinungen unter eine Einheit der Erkenntnis bringen zu wollen, so gewinnt er von einer andern Seite reichlich, was er von dieser verloren gibt. . . . Denn er gewinnt so den Begriff der Independenz, der mit dem reinen Vernunftbegriff der Freiheit überraschend zusammenstimmt. Unter dieser Idee der Freiheit, welche sie aus ihrem eigenen Mittel nimmt, faßt also die Vernunft in eine Einheit des Gedankens zusammen, was der Verstand in keiner Einheit der Erkenntnis verbinden kann.... Erinnert man sich nun, welchen Wert es für ein Vernunftwesen haben muß, sich seiner Independenz von Naturgesetzen bewußt zu werden, so begreift man, daß Menschen von erhabener Gemütsstimmung durch diese ihnen dargebotene Idee der Freiheit sich für allen Fehlschlag der Erkenntnis für entschädigt halten können." Erhabene Gemütsstimmung — das ist die geistige Atmosphäre, in der sich Schiller in diesen letzten Jahren vor seinem Ende beständig erhalten hat. Den Tod immerfort vor Augen, aber fest entschlossen soviel Lebenskraft, als ihm blieb, noch zur äußersten Leistung zu verwen-

den. In solchem Kämpfen und Ringen, in solcher eisernen Entschlossenheit fühlt der Mensch sich einsam, mögen ihn auch Hausgenossen und Freunde mit noch so viel Liebe umgeben. Aber er fühlt sich auch frei, weil alle Kleinlichkeiten des Lebens von ihm abgefallen sind. Diese Empfindung hat Schiller durch den Mund des rohen Wallensteinschen Soldaten aussprechen lassen, der freilich nicht ermessen konnte, was der Dichter hineinlegte: „Der dem Tod ins Angesicht schauen kann, der Soldat allein ist der freie Mann".

Diese Auffassung Schillers von der einsamen Freiheit des kämpfenden Menschen steht zu unserer heutigen gesamten Lebensordnung im schärfsten Gegensatz. Wohl ist unser politisches Leben sehr viel freier geworden als es zu Schillers Zeiten war; aber in um so engere Bande schließt uns heute das soziale Leben, die Unmenge ethischer und materieller Organisationen, der wir alle angehören, in die wir zum Teil schon in der allerersten Zeit unseres Lebens hineingestellt werden. Wir sind heute stolz auf unser soziales Zeitalter, und in vieler Hinsicht gewiß mit Recht. Aber wer wollte verkennen, daß dadurch die Kraft des einzelnen, selbst seines Schicksals Schmied zu sein, selbst die Widerwärtigkeiten des Geschicks zu überwinden, abgestumpft worden ist. Wir sind gewohnt, die Garantie für eine leidlich gesicherte Existenz von allen möglichen Organisationen und gegenseitigen Verbürgungen zu empfangen. Wie ein fremdes Riesenbild ragt da aus der Ferne Schillers Gestalt in unser verzäuntes Leben hinein; er übersieht den Schauplatz des Lebenskampfes, er erkennt, daß die Freiheit auf diesem Schauplatz nur zu bewahren ist, wenn man auch auf den Schutz der Verschanzungen und Gräben verzichtet, und er bekennt sich zu dem stolzen Wort: „Da tritt kein anderer für ihn ein, auf sich selber steht er da ganz allein."

Die größere politische Freiheit, die wir heute genießen, würde Schiller schwerlich mit unseren heutigen Verhältnissen ausgesöhnt haben. Denn sein Freiheitsideal war niemals ausschließlich politisch, sondern immer zugleich persönlich bürgerlich bestimmt. Schon in den Räubern ein ganz allgemeines Ideal; Karl Moor stellt sich der ganzen Welt gegenüber, freilich in einem Sinn, den der Dichter

selbst tadelt, aber für den er doch innerliche Sympathien hegt. Nur im Fiesko rein politisches Ideal, aber dem Dichter so wenig am Herzen liegend, daß er den starrsten Republikaner selbst schließlich zum Tyrannen Andreas zurückkehren läßt. In „Kabale und Liebe" empört sich der Freiheitsdrang gegen die Standesvorurteile, im „Don Carlos" gegen kirchlichen Gewissensdruck. Im „Wallenstein" wird die geniale Individualität, die keine Schranken anerkennt, die furchtlos nach dem Höchsten trachtet, aber freilich der selbstgewählten Aufgabe doch nicht ganz gewachsen ist, dargestellt. Wilhelm Tell ist dem Freiheitskampf im weitesten Sinn gewidmet, wobei freilich der einzelne nicht vereinzelt erscheint, sondern im unlöslichen Bund mit seinen Hausgenossen und Blutsverwandten, aber auch nur mit diesen. In seinem Haus, auf seinem Grund und Boden ist der Mann Herr wie nur ein König; dies ist die Freiheit, die für ihn Lebensbedingung ist, in deren Besitz er jede ihm drohende Gewaltherrschaft verachtet; es ist die Freiheit, nach eigenem Maß zu wachsen, seine Aeste auszubreiten nach dem eigenen inneren Gesetz des Wachstums, die er mit Aufbietung aller Kräfte sich erstreitet.

Der Freiheitsgedanke, wie Schiller ihn im Herzen trug, mußte die dramatische Produktion mächtig fördern. Die Männer des freien Willens, die er vorführt, sind ja die geborenen dramatischen Charaktere, seien sie nun helleuchtend und siegend wie Tell, seien sie tragisch unterliegend. Das Drama der neueren Zeit, seit Shakespeare, hatte sich ja vorwiegend als Charakterdrama gestaltet. Je mächtiger sich in dem Charakter die Willensaktion herausbildet, desto gewaltiger treibt sie die dramatische Handlung vorwärts. Es gibt wenige dramatische Charaktere in der Weltliteratur, die so sehr nur aus eigener Kraft eine gesamte tragische Handlung zu tragen und auszufüllen vermögen wie Schillers Erstlingsheld Karl Moor. Wie unbedeutend und plump ist die Intrige, die in diesem Stück den äußeren Anlaß zur tragischen Lebenswendung des Helden gibt; wie mächtig aber die innere Kraft des freien Entschlusses, die ihn zur Gegenwirkung gegen diese Intrige treibt, die ihn diese Gegenwirkung aber zur neuen und entscheidenden Wendung des ganzen Lebens steigern läßt.

Und ähnlich im Wallenstein! Gewiß, Wallensteins Lage ist bedrängt, Gefahren drohen ihm von seinen Feinden, er muß befürchten, von seinem einzig hohen Platz gestürzt, unter die gemeine Masse gedrängt zu werden. Aber der Entschluß, mit dem er dieser Gefahr entgegenzuwirken unternimmt, das Heer zum Feinde hinüberzuführen, sich selbst zum eigenen Herrscher in seinem Bereich zu machen, — unter Tausenden nicht einer würde diesen Entschluß gefaßt haben. „Wir in des Loses Mittelmäßigkeit Erfuhren nie noch können wir ermessen, Was sich auf solcher Höhe der Gefahr In solches Mannes Herzen mag erzeugen.“ Und die entscheidende Tat seines Tells sucht der Dichter im Monolog zwar als Akt der Notwehr, des Eintretens für Weib und Kind verständlich zu machen, ja als unumgänglich erscheinen zu lassen. Aber würde irgend ein anderer Mann als eben dieser Wilhelm Tell, nachdem er der unmittelbaren Gefahr doch entronnen, durch mögliche weitere Gefahren gerade zu dieser Tat getrieben worden sein?

Es sind Willensmenschen von äußerster Kühnheit und Stärke des Wollens, die uns Schiller vorführt. Daß die Ausführung ihres Wollens nicht überall die gleiche Sicherheit zeigt, sondern sie auf ihrer Bahn Fehltritte tun läßt, das hängt mit dem innersten Wesen des tragischen Helden zusammen, setzt aber ihre Willenskraft nicht herab. Unter neuen Dramatikern, die ja gern den Helden unter der Herrschaft des Milieu erscheinen lassen, oder gar absichtlich verschwinden lassen, wüßte ich nur Ibsen zu nennen, der in seinen Dramen immer von neuem das nach persönlicher Freiheit strebende Individuum gegenüber der Gesamtheit kämpfend und ringend aufzeigt.

Aber — höre ich fragen: Ist nicht gerade das Trauerspiel doch die Domäne des Schicksals, wo die Freiheit des Willens gelähmt ist und sich dem Zwange einer übermächtigen, geheimnisvollen Gewalt zu fügen hat? Keineswegs, im Sinne Schillers!

Wohl waltet in der Tragödie ein Schicksal, und Schiller hat ihm oft ahnungsvolle erhabene Worte geweiht. Aber die Größe seiner dramatischen Helden erweist sich gerade darin, daß ihre Persönlichkeit vom Schicksal nicht gebrochen wird, daß sie sich ihm ent-

gegenstellen, und daß sie ihr inneres Wesen behaupten, auch wo sie äußerlich unterliegen. So wird uns Wallenstein geschildert, als er schon das Schwerste erfahren hat und nach dem Scheitern seines großen Planes in Eger einzieht: „Denn wahrlich nicht als ein Geächteter trat Herzog Friedland ein in diese Stadt. Von seiner Stirne leuchtete wie sonst des Herrschers Majestät, Gehorsam fordernd." Und so bekennt Karl Moor von sich selbst in der schwersten Wendung seines Geschicks: „Die Qual erlahme an meinem Stolz; ich will's vollenden." —

War nun etwa Schiller selbst eine Persönlichkeit, die das Leben vorzugsweise tragisch auffaßte, die sich in ihrer Freiheit als zum Untergang gegenüber einem übermächtigen Geschick in ungleichem Kampf vorher bestimmt fühlte? Dem widerspricht der heitere, freudige, siegreiche Zug seines Wesens, der trotz aller Mühen des Lebens ihm immer aufgeprägt blieb. Und gerade dieser hing aufs engste zusammen mit dem unzerstörbaren Bewußtsein der inneren Freiheit, die er sich gewonnen, dem Leben in den Ideen, die ihn erfüllten, die vom Wechsel der Zeit unabhängig waren. Gegenüber diesem unangreifbaren Besitz erschien alles, was das Leben störendes und feindseliges brachte, als nichtig und ohnmächtig; es reichte nicht hinauf in die Sphäre, die er in dem großen Credo seines Freiheitsbewußtseins, der Elegie „Ideal und Leben", uns aufschließt:

„Aber in den heitren Regionen,
Wo die reinen Formen wohnen,
Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr.
Hier darf Schmerz die Seele nicht durchschneiden,
Keine Träne fließt hier mehr dem Leiden,
Nur des Geistes tapfrer Gegenwehr.
Lieblich wie der Iris Farbenfeuer,
Auf der Donnerwolke duft'gem Tau
Schimmert durch der Wehmut düstern Schleier
Hier der Ruhe heitres Blau."

So begreifen wir, daß er auf der Höhe seines Lebens den einen majestätisch in seinem Ernst, den andern kindlich in seinem heitren Frohsinn erscheinen konnte.

Und mit tiefer Bewegung vernehmen wir, daß kurz vor seinem

Tode der ihn vielleicht am tiefsten erkennende Freund, Wilhelm von Humboldt, ihm trotz aller Krankheit und Mühsal schreiben konnte: „Sie sind der glücklichste Mensch. Sie haben das Höchste ergriffen und besitzen Kraft es festzuhalten. Es ist Ihre Religion geworden, und nicht genug, daß das gewöhnliche Leben Sie darin nicht stört, führen Sie aus jenem eine Güte und Milde, eine Klarheit und Wärme in dieses hinüber, die unverkennbar ihre Abkunft verraten. Für Sie braucht man das Schicksal nur um Leben zu bitten. Die Kraft und die Jugend sind Ihnen von selbst gewiß."

Das Schicksal ließ sich nicht erbitten; aber eines längeren Lebens bedurfte es auch nicht, um Schillers jugendkräftigem Wesen ein unvergängliches Dasein zu verbürgen. Einzigartig in der Energie, mit der er den persönlichen Willen in steter Herrschaft erhielt, und ebenso in der Klarheit, mit der er sich dieser freien Willensbetätigung allzeit bewußt war, wird er in der Geschichte des menschlichen Geistes stets eine aus eigenem Feuer weithin strahlende Leuchte bleiben.

Schiller und Herder.

Das glückliche Geschenk, das die Geistesgeschichte unseres Volkes durch den aus gegenseitiger Anerkennung und wechselseitigem Verständnis geborenen Freundschaftsbund Goethes und Schillers erhielt, läßt umso schmerzlicher den Kontrast empfinden, den andere zwischen unseren großen Dichtern bestandene Mißverhältnisse dazu bilden. Vier Dichterstandbilder zeugen in Weimar von der Zeit des dichterischen Hochstandes unserer Kultur, — und der naive Glaube ist auch heute nicht selten, der da meint, zwischen jenen vier Großen habe ein so beständiges literarisches Zusammenwirken geherrscht, wie es mir vor Jahren der Kustode der vier „Dichterzimmer" im Schloß einmal geschildert hat: „Hier kamen sie nun alle Morgen immer zusammen her, setzten sich jeder in sein Zimmer und dichteten." Aber in Wirklichkeit ist Weimar in jener Zeit überhaupt nicht eine Stadt von einheitlichem literarischem Leben gewesen; überhaupt nicht eine literarische Stadt. Was die großen Dichter anzog und festhielt, waren die Persönlichkeiten des Herzogs und seiner Mutter, die es verstanden, die verschiedensten Individualitäten zu fesseln; für sich aber lebte jede dieser Individualitäten isoliert; wohl fand sie sich bisweilen für eine Strecke Wegs mit einer anderen zusammen, aber nur soweit es der Gang des eigenen Geistes ihr wünschenswert machte. Selbst mit dem spät geschlossenen Freundschaftsbund Schillers und Goethes steht es nicht anders.

Als Schiller zuerst 1787 den weimarischen Boden betrat, da fand er zunächst bei Wieland die freundlich landsmannschaftliche Aufnahme, die der Schwabe von vornherein erwarten durfte.

Auch zog Wieland ihn gern zur Mitarbeit am „Deutschen Merkur" heran; ja es scheint, daß er Schiller auch gern als Schwiegersohn begrüßt haben würde. Aus alledem entwickelte sich aber keine tiefere Geistes- und Strebensgemeinschaft. Wieland urteilte über den „Don Karlos", das Werk, mit dem Schiller gerade damals sich eine Position erobern wollte, ungünstig, — und auch die Kontroversen, die sich später an die „Götter Griechenlands" knüpften, die er in den „Merkur" aufgenommen hatte, waren ihm unsympathisch. Schiller seinerseits hat später Wieland überhaupt nicht unter die Dichter zählen wollen; nur „beredt und witzig" fand er ihn. Niemals ist in Schillers periodischen Publikationen ein Beitrag von Wieland erschienen. Verwundern kann dies auch nicht. Wielands Produktion gehörte tatsächlich einer früheren Geschmacksstufe an; er war in Schillers Sinn weder naiver noch sentimentalischer Dichter, hatte weder den tiefen Respekt vor den Dingen noch den vor den Empfindungen; was er aber tatsächlich besaß, die graziöse Anmut, die siegreiche Leichtigkeit in der Beherrschung von Stoff und Form, hatte für Schillers Betrachtungsweise keinen hervorragenden Wert.

Innere Verwandtschaft schien mehr zwischen Schiller und Herder zu bestehen. Die revolutionäre Stimmung, die Schillers Jugenddramen erfüllt hatte, die mit den Formen der Kunst ebenso souverän umspringen wollte, wie mit den Formen des staatlichen und sozialen Lebens, — sie war doch in gerader Linie von Herders aufwühlenden kritischen Jugendarbeiten abgestammt! Und wenn Schiller, um sich selbst zu zügeln, ein neues Fundament der Selbstbildung und des Schaffens in der Erforschung der Geschichte zu gewinnen sich entschlossen hatte, wer konnte ihm besser Vorbild und Weiser sein als Herder, der in den „Ideen zur Philosophie der Geschichte" soeben begonnen hatte, Deutschland ein Geschichtswerk zu geben, wie es noch keines gekannt hatte.

Aber tatsächlich verlief schon die erste Begegnung zwischen beiden Männern unerfreulich. Herder empfing den jungen Schriftsteller höflich als einen Mann, „von dem er wußte, daß er für etwas gehalten werde", aber ohne sich merken zu lassen, ob er etwas von Schillers Werken gelesen hatte. Wir dürfen unbedenklich daraus

schließen: er hatte nichts von ihnen gelesen; denn Herder war nicht der Mann ängstlichen Verbergens und Verschweigens seiner Eindrücke und seiner Urteile. Es ist hieran auch nichts Verwunderliches: als Schillers „Räuber", „Fiesko", „Kabale und Liebe" erschienen, war Herder bereits weimarischer Generalsuperintendent, stand gerade zu der Zeit in intimem Verkehr mit Goethe, und teilte ehrlich mit ihm die Ueberzeugung von der Notwendigkeit, sich dem „Sturm und Drang" ihrer Jugendproduktion zu entreißen und eine Kunstübung höheren und reineren Stils an sich und anderen zu befördern. Die Anfänge der neuen poetischen Produktionen Goethes, der „Iphigenie", des „Tasso", der „Geheimnisse" nahmen sein Interesse in Anspruch. „Nathan den Weisen" hatte er aus voller Seele bewundert: „Ich sage Ihnen kein Wort Lob über das Stück; das Werk lobt den Meister, und dies ist Manneswerk." Was sollte ihm daneben der in Schwaben aufgestandene verspätete Nachzügler der „Originalgenies", der die Bühnen mit dem Gepolter seiner Stücke erfüllte! Nun hatte Schiller allerdings inzwischen auch schon anderes produziert; aber wie es zu gehen pflegt — er war einmal auf seine Erstlingsäußerungen festgelegt und galt auch 1787 noch schlechtweg als der Dichter der „Räuber", dessen Schriften Herder nicht zu lesen für nötig fand.

Man hätte nun aber denken sollen, daß Schillers historische Produktionen Herders Interesse erregen und zwischen beiden Männern ein Band knüpfen mußten; Herder hat ja seine beste Kraft der Geschichte zugewandt. Seit 1784 erschienen die „Ideen", welche den Gesamtumfang des Wissens für das Verständnis der Entwicklung des Menschengeschlechts, ihrer Bedingungen, treibenden Kräfte und Hemmnisse dienstbar zu machen suchten. An Stelle der verstandesmäßigen Deduktionen Voltaires und Humes, an Stelle der gefühlsmäßigen Postulate Rousseaus trat die Beobachtung der tatsächlichen Entwicklungsvorgänge, ihrer äußeren Bestimmungen und ihrer immanenten Gesetze. Lag es nicht nahe, daß Herder in dem jungen, feurigen Geschichtsforscher und Dozenten einen Jünger zu finden suchte, — und nicht weniger, daß Schiller, in historischer Arbeit ein Neuling, sich den genialen Mann zum Führer wählte,

der einst in Straßburg der Mentor eines Goethe gewesen war? Aber nichts davon geschieht! Wir bemerken bei Herder kein wissenschaftliches oder literarisches Interesse für den „Abfall der Niederlande“ und kein persönliches für den Professor, der unter den Jenaer Studenten einen Sturm der Begeisterung erregte. Und Schiller, der, in das erste Semester seiner Dozententätigkeit ohne Vorbereitung eingetreten, sich genötigt sieht, für seine übersichtliche Darstellung der alten Geschichte sich durchaus an bestimmte Vorgänger anzulehnen, der bald Kant, bald seinen einstigen Lehrer Nast heranzieht, weiß Herders „Ideen“ nur wenig zu nutzen. Auch in den späteren Semestern, da er seine ins Detail gehenden Vorlesungen selbständig ausarbeitet, hat das Werk Herders durchaus nicht zu seinen wesentlichen Hilfsmitteln gehört.

Hier waltet sicherlich kein Zufall und auch nicht etwa persönliche Abneigung. Vielmehr tritt hier, wo äußerlich die Tätigkeit beider Männer sich am meisten nähert, die innere Verschiedenheit in der Auffassung der Geschichte entscheidend zu Tage, und sie ist zugleich der Ausdruck der Wesensverschiedenheit beider Persönlichkeiten, die auch später ein wahrhaftes Zusammenarbeiten ausschloß und mehr als alle persönlichen Differenzen den schließlichen unheilbaren Zwiespalt verursachte.

Dieser Gegensatz zwischen beiden ist für uns umso interessanter, als er Gegensätzen entspricht, die noch heute in der wissenschaftlichen Geschichtsforschung obwalten. Es ist nicht notwendig, Namen zu nennen, da durch solche Parallelen mit der Gegenwart leicht das Bild der Vergangenheit verzeichnet wird; aber sie drängen sich jedem Betrachter von selbst auf.

Schiller war dem Grundsatz nach „gelehrter“ Historiker, Quellenforscher. War es ihm auch oft nicht möglich, zu den letzten Quellen schürfend hinabzusteigen, so war sein Material doch immerhin das, was der Historiker „Quellen“ nennt, seien es nun primäre oder sekundäre: die schriftlich fixierten Zeugnisse von vergangenen Ereignissen; aus diesen Zeugnissen suchte er den Gang der Ereignisse zu eruieren, ihnen gemäß gestaltete er den Stoff. Für Herder war diese Art Quellenforschung überhaupt nicht vorhanden. Wohl

war er vertraut — und vielleicht selbst mehr als Schiller — mit zahlreichen wertvollen Literaturdenkmalen vergangener Zeiten; aber er betrachtete diese Denkmale als charakteristische Aeußerungen ihrer Entstehungszeit, gewissermaßen als Quelle für *diese* Zeit, nicht aber als Quelle für die Ereignisse, von denen sie berichteten. Den Gang der Ereignisse nahm er im allgemeinen als etwas Feststehendes an, ohne sich darum viel Mühe zu machen; er nahm ihn als Stoff für das, was ihm das Wesentliche war, seine Betrachtungen, seine Folgerungen, für die von ihm erstrebte Erkenntnis des Notwendigen. Und mit dieser Differenz der Methode hängt die wesentlichere des *sachlichen Zieles* eng zusammen. Herder war in eminentem Sinne Kulturhistoriker, Schiller — politischer Historiker. Für Herder, der mit den Begriffen der Heimat, des Stammes, des Volkes operierte, war der Staat nur *eine* Erscheinungsform der Kultur, nur ein einzelnes Gebiet der Auswirkung des historischen Prozesses; für Schiller ist der Staat der eigentliche Gegenstand der historischen Forschung; auf dem Gebiete des Staats spielt sich ja in eminentem Sinn der Kampf ab, der für Schiller in letzter Linie der Hauptinhalt des Lebens war, der Kampf um die Verwirklichung der Freiheit in dem selbstgegebenen, freiwillig übernommenen Gesetz. Und wiederum dieser Kampf zwischen Gesetz und Freiheit und um die Versöhnung beider hat Herder nur sehr wenig bewegt. Das Gesetz war dem Menschen eingepflanzt und eingeboren; ihm gemäß sich zu entwickeln, zu entfalten, zu vollenden, darin bestand die wertvolle Freiheit für die Völker wie für die Einzelmenschen. Und darum war für Herder schließlich die Gesamtheit, in der das Gesetz waltet, das Volk, die Menschheit das Wesentliche, für Schiller die Persönlichkeit; denn die Geschicke der Staaten wurden für ihn durch den Willen handelnder Persönlichkeiten bestimmt. Herder hatte sich von dem grundsätzlichen Subjektivismus der Sturm- und Drangperiode losgerissen; in ihm war die Ueberzeugung lebendig geworden, daß nur in dem Boden, in der Luft der Gemeinschaft die Existenz des einzelnen zu denken sei; sein Wahlspruch „Licht, Liebe, Leben" schließt in sich die ganze Fülle der Lebensbedingungen und des Naturwaltens, unter denen organi-

sche Wesen sich gestalten. Für Schiller, den Mann großartiger Willenskraft, der sich selbst sein Schicksal schmiedet, ist zu allen Zeiten, auch später, da er die „heilige Ordnung“ zu preisen wußte, doch das wahre Charakteristikum des Mannes der Satz geblieben: „Auf sich selber steht er da ganz allein.“ Und die Männer, die diesen Satz im Leben bewahrheiten, sie „machen“ die Geschichte, und wenn sie auch persönlich unterliegen, wirkt doch ihre Kraft auch nach dem Tode fort; sie sind für den Historiker der eigentlich würdige Gegenstand des Interesses, ihre Ergründung für die Wissenschaft das wesentlichste Problem. So hat Schiller einen Gustav Adolf, Wallenstein, Richelieu in dem „Dreißigjährigen Krieg“, seinem zwar nicht wissenschaftlich wertvollsten, aber seine Art am schärfsten ausdrückenden Geschichtswerk dargestellt; so läßt er auch schon in den Anfängen des „Abfalls der Niederlande“ uns erkennen, daß in Wilhelm von Oranien sich ihm der eigentliche Wert dieser ganzen Bewegung darstellt.

Die Historiker Herder und Schiller konnten demnach keine Gemeinschaft haben, und die — man gestatte den Ausdruck — Berührungslosigkeit beider Individualitäten hatte sich schon vollständig ausgesprochen, als sich Schiller von der Geschichte wieder zur Aesthetik, Poetik und endlich zur Poesie selber zurückwandte. Daß er hierbei mit Herder nicht zusammentreffen konnte, sondern sich immer weiter von ihm entfernen mußte, ist schon oft nachgewiesen worden und unterliegt bei der Fülle von unmittelbaren Zeugnissen der Beteiligten überhaupt keiner Diskussion. Einerseits verfiel die auf Grund der Kantischen kritischen Philosophie sich aufbauende Schillersche Aesthetik der allgemeinen Verdammnis, die Herder wider jene Philosophie schleuderte, andrerseits war ihm Schillers und Goethes gemeinsame Schätzung der Kunst bloß um der Kunst willen, das ausschließlich künstlerische, dabei mit höchstem Ernst des Pflichtbewußtseins erfüllte Streben unsympathisch und unverständlich. Kunst um der Kunst willen erschien ihm als eine „Blumenfabrik“, im besten Fall als etwas Ueberflüssiges. Der Goethische, von Schiller vollkommen erfaßte Gedanke, daß jede Tätigkeit nur dadurch zu ihrer höchsten Stufe gelangt, daß sie Selbst-

zweck wird, mußte dem Mann leerer Wortschall sein, für den alles dem höchsten Zweck der „Humanität" untergeordnet war.

Es ist nicht erforderlich, auf diese völlig klar liegenden Verhältnisse näher einzugehen. Dagegen ist es von Interesse zu verfolgen, wie nach dem Wiederbeginn von Schillers ästhetisch-poetischem Schaffen zunächst von beiden Seiten Versuche gemacht werden, ein gemeinsames Arbeiten zu ermöglichen, wie aber diese Versuche durch die Gewalt der Tatsachen fruchtlos enden müssen. An Schillers „Horen" hat sich Herder zunächst (1795) ziemlich eifrig beteiligt. War doch diese Zeitschrift zuerst als ein Sammelpunkt aller geistigen Kräfte Deutschlands gedacht, ohne besondere Tendenz oder auch nur bestimmt ausgeprägte Geistesrichtung. Schiller war natürlich dafür interessiert, einen Mann von der Bedeutung Herders zum Mitarbeiter zu haben, und Herder ergriff gern die Gelegenheit, seine Anschauungen, für die er ein geeignetes publizistisches Organ in letzter Zeit nicht besessen hatte, an so vornehmer Stelle bequem darlegen zu können. Aber als sich schon sehr bald die Tatsache unumstößlich feststellte, daß die Zerfahrenheit des deutschen Geisteslebens eine solche Konzentration in einem schriftstellerischen Mittelpunkt unmöglich machte, als infolgedessen die „Horen" sich sehr bald zu speziellen Vertreterinnen der Kunstanschauungen Schillers, Goethes und ihrer nächsten Freunde entwickelten oder vielmehr einschränkten, als der „Musenalmanach" ihnen sekundierte und zuletzt die Xenien zum heftigsten, jeden Ausgleich verfemenden Kampf gegen alles Rückständige vorschritten, da mußte Herders Stellung zu den „Horen" sich total verändern, da mußte auch an diesem Punkt anfänglich scheinbaren Zusammenwirkens der Zwiespalt zwischen beiden Männern offenkundig werden.

Es ist interessant, zu sehen, wie Herder sich anfangs in seinen Beiträgen dem Geist der „Horen", der Denkart Schillers, so weit anzupassen sucht, als es möglich war, ohne zugleich die eigenen Gedanken zu verleugnen, an deren Vertretung ihm gelegen war. Und Schiller läßt sich auch anfangs sichtlich von diesem Entgegenkommen Herders einnehmen, während sein kühl beobachtender

Freund Körner von Anfang an zu den Aufsätzen Herders sich kritisch verhält und etwas den „Horen“ Fremdartiges aus ihnen herausfühlt. „Das eigene Schicksal“ war Herders erster Beitrag betitelt, und indem dabei ein großes Gewicht dem Gedanken eingeräumt war, daß jeder sich selbst sein Schicksal schmiede, konnte Schiller vieles, was seiner eigenen Lebensphilosophie entgegenkam, daraus entnehmen, wenn er auch anderseits nicht verkannte, daß etwas Mystisches zurückblieb, das ihm fremd war. Körner aber äußerte über den Aufsatz, er habe etwas „Sauertöpfisches, Anmaßendes und Predigendes“; er traf damit, wenn auch mit ungerechter Schärfe, ganz richtig den Umstand, daß Herder den moralisierenden Ton, der ihm in der langen Amtszeit natürlich geworden war, auch in dem illustren Kreise der „Horen“ nicht ablegte, wo er unangebracht erschien.

Schärfer noch zeichnete sich die der ästhetischen Bildung abholde Art Herders in einem anderen Beitrag, dem „Fest der Grazien“. Hier werden diese zarten Göttinnen feinsinnig gerühmt, aber mit entschiedener Absichtlichkeit wird ihnen der rein ästhetische Charakter abgesprochen und ihnen statt dessen der moralische des Wohlwollens, der Dankbarkeit, der freudigen Tätigkeit für andere beigelegt. Die späteren Künstler des Altertums werden getadelt, weil sie diese Göttinnen unbekleidet, als bloße hübsche Mädchen, die sich die Hände reichen, dargestellt haben, ohne des ernsteren sittlichen Zuges, der ihnen eigen ist, zu gedenken. Die einfache schöne Menschlichkeit genügt eben dem der „ästhetischen Erziehung“ feindlich gegenüberstehenden Rigoristen nicht mehr, der sich doch selbst als einen Förderer der „Humanität“ bezeichnet! Um die Schärfe dieses scheinbar so sanften Herderschen „Festes“ zu erkennen, muß man sich erinnern, wie Goethe in den kurz vorher in den „Horen“ erschienenen, von Herder perhorreszierten „Römischen Elegien“ die „Grazien“ angerufen hatte: „Euch, o Grazien, legt die wenigen Blätter ein Dichter Auf den reinen Altar, Knospen der Rose dazu, Und er tut es getrost.“ Körner schrieb über „das Fest der Grazien“, er habe darin nichts anderes vermißt als die Grazien selber. Von Schiller aber haben wir kein ähnliches Urteil. Er war offenbar als Redakteur zufrieden damit, daß Herder sich, soweit ihm möglich, schon in Wahl

und Einkleidung des Stoffes dem Charakter der „Horen" angeschlossen hatte, und wollte nicht über das rechten, was nun einmal Herder zur Natur geworden war. Für einige poetische Beiträge dankt er ihm um diese Zeit fast überschwenglich und nimmt sie auch gegen Körner in Schutz.

Herder aber fährt fort, mit einem Janusgesicht unter den Horen einherzuschreiten. Ganz besonders bezeichnend dafür sind die beiden Homeraufsätze. Sie behandelten einen Dichter, dessen Schöpfungen damals in der Schätzung Schillers und Goethes wohl an allererster Stelle standen, und mußten deshalb hochwillkommen sein. Aber schon der Titel des ersten mutet überraschend an: „Homer, ein Günstling der Zeit". So hoch hier auch der „Mäonide" gepriesen war, so wurde sein Werk doch aus den Zeitverhältnissen, dem Kulturganzen erklärt und abgeleitet; es wurde damit des absoluten Wertes beraubt, den ihm schon Lessing beigelegt hatte, den ihm Goethe rückhaltlos zusprach. Wenn wir vom heutigen Standpunkt aus hier grundsätzlich gegen Herder nichts einzuwenden haben, so erscheint uns als ganz seltsam und veraltet der zweite Aufsatz: „Homer und Ossian", und er mußte schon den Zeitgenossen veraltet dünken. Denn Ossian war bereits abgetan; es war ein Zeichen des Hängens an obsoleten Jugendeindrücken, wenn Herder ihn hier in den Vordergrund rückte, und es durfte als ein Zeichen mangelhafter Würdigung des Homer gelten, wenn man ihn überhaupt mit Ossian zusammenstellte. Schiller hat indes darüber hinweggesehen, und sicherlich deshalb, weil der allgemeine Gedankengang des Aufsatzes mit seiner eigenen, eben damals dargelegten und begründeten Scheidung und Rechtfertigung einer „naiven" und einer „sentimentalischen" Poesie Verwandtschaft zeigte. In dem wegen des ersten Homeraufsatzes ausgebrochenen Streit mit F. A. Wolf hat Schiller bekanntlich sich entschieden auf Herders Seite gestellt.

Zum Aussprechen einer abweichenden Meinung nahm Schiller erst Anlaß von Herders Aufsatz „Iduna", der zu Anfang des Jahrgangs 1796 der „Horen" erschien. Hier trat Herder für die Anwendung der nordischen Mythologie in unserer Poesie an Stelle der griechischen ein. Damit traf er nicht nur die allgemeine Richtung

der „Horen", sondern ganz speziell Schiller in sehr empfindlicher Weise. Hatte doch Schiller in seinen letzten, mit ganzer Kraft und Fülle der Seele geschaffenen Gedichten (Ideal und Leben, Natur und Schule, Elegie) die Gestalten und Vorstellungen der antiken Götter- und Sagenwelt im weitesten Umfange belebt und als belebende Kräfte verwandt. Freilich hat Herder auch in diesem Aufsatz nur sehr behutsam seine Meinung vertreten. Er hat die griechische Mythologie für „die gebildetste der Welt" erklärt, hat anerkannt, was wir der Regel des griechischen Geschmackes zu verdanken haben; er hat nur Freiheit für den Gebrauch der nordischen Ueberlieferungen verlangt, und daran die Hoffnung geschlossen, es „möge das Ideal, das in diesen Sagen, in dieser Denkart, in dieser Sprache liegt, hervortreten und selbst wirken", wirken auf die Poesie und auf das Leben. Aber Schiller fand hier kein Ideal in seinem Sinne, und wohl mit Recht; die altgermanische Welt war ihm zu nah mit unserer deutschen wirklichen Welt verwandt. Er schrieb an Herder, es scheine ihm gerade Gewinn für den poetischen Genius zu sein, „daß er seine eigene Welt formiert und durch die griechischen Mythen der Verwandte eines fernen, fremden und idealistischen Zeitalters bleibt, da ihn die Wirklichkeit nur beschmutzen würde".

Wir stehen hier an dem Zeitpunkt (7. November 1795), da sich die Trennung Herders von Schiller vollzog. Am 7. Dezember äußert Schiller, er erwarte von Herder für die Horen „wenig Tröstliches". Und am 5. Februar 1796 hören wir, Herder habe sich „auf unbestimmte Zeit von den Horen dispensiert". Allerdings bemerkt Schiller hierzu, er wisse nicht, wo diese Kälte herkomme; aber er brauchte nicht weiter zu suchen, und zu fragen: Herder war sich innerlich eben darüber klar geworden, daß die Kluft, die ihn von den „Horen", richtiger von Schiller trenne, durch keine künstlichen Mittel zu überbrücken sei. Denn es wäre höchst ungerecht gegen beide Männer, wenn man in jenem Aufsatz Herders und jenem Brief Schillers die wirklichen Ursachen der Trennung sehen wollte. Sie waren nur die Anlässe, an denen das Unvermeidliche zum Ausdruck kam. Wenige Monate später zeigten Herders Humanitätsbriefe unverhüllt den unheilbaren Bruch; die Auseinandersetzungen

über die deutsche Literatur stießen Schiller heftig ab sowohl durch ihre „Kälte für das Gute" als durch die „sonderbare Art von Toleranz" gegen das Elende; „es kostet ihn ebensowenig, mit Achtung von einem Nicolai, Eschenburg und anderen zu reden als von dem bedeutendsten, und auf eine sonderbare Art wirft er die Stolberge und mich, Kosegarten und wie viel andere noch in einen Brei zusammen. Seine Verehrung gegen Kleist, Gerstenberg, Geßner und überhaupt gegen alles Verstorbene und Vermoderte hält gleichen Schritt mit seiner Kälte gegen das Lebendige". Mit einem Wort, Herder wurde auf dem poetisch-literarischen Gebiet ein Reaktionär; da war mit dem stets zu neuen Zielen fortstürmenden, nie von dem Erreichten befriedigten Schiller kein Verständnis mehr möglich. Aber ein wahrhaft tragisches Geschick war es doch, daß ein Mann, der seiner Zeit so viel Neues noch zu sagen hatte wie Herder, sich selbst von denen schied, die allein das Neue verwirklichen konnten, daß er sich von den lebendigen Kräften zum Abgelebten und Schwachen wandte. Gleim wurde sein Trost, — seine Hoffnung für die Zukunft Jean Paul!

Uns Heutigen fällt es nicht schwer, gerecht zu sein. Wer von uns wollte Schillers und Goethes gewaltiges, wenn auch einseitiges Ringen nach einem rein ästhetischen Kunstziel missen! Ihm verdanken wir, daß wir seit hundert Jahren eine Poesie haben, die in der Weltliteratur denen der uns vorausgegangenen Kulturvölker gleichwertig dasteht. Alle Anstrengungen von Klopstock bis auf Herder haben das nicht vollbracht; erst Goethe und Schiller ist es gelungen! Aber andrerseits, wer möchte die Fülle und Weite der humanen Ideen missen, mit denen Herder unser geistiges Leben befruchtet hat! Und wenn zwischen Schiller und Herder keine dauernde Gemeinschaft möglich war; wir können beide gemeinsam anerkennen. Für diese Betrachtung von höherem Standpunkt aus ist es aber eine befriedigende und erhebende Wahrnehmung, daß nicht, wie so oft geschieht, kleinliche Anlässe, persönliche Reibungen und Widerwärtigkeiten beide Männer trennten, sondern die Grundtriebe ihres Geistes, die divergierende Richtung ihres ganzen Strebens. Freilich könnte vielleicht einer fragen: ob nicht Schiller und

Goethe von ebenso verschiedenartiger Anlage waren, ohne dadurch an gemeinsamem Wirken gehindert zu werden? Aber der Bund zwischen diesen beiden „Geistesantipoden" ist ein so einzigartiges Ereignis, daß daraus gerechterweise kein Maßstab für andere persönliche Beziehungen entnommen werden darf. Und zudem: ob bei längerem Leben Schillers seine Wege dauernd mit denen Goethes zusammengegangen wären, — diese Frage vermag niemand zu beantworten.

Hölderlin und Hardenberg (Novalis).

In unsere Zeit gewaltiger praktischer Arbeit und lebhaften zielbewußten Ringens blicken die beiden Dichtergestalten fremdartig hinein, die für eine Periode schrankenlosen Empfindungslebens, unbedingter Hochschätzung der Gefühlssphäre charakteristisch sind. „Gleich einer alten halbverklungenen Sage“ dringen dichterische Töne voll unbestimmten Wohllauts aus ihr zu uns herüber. Fremdartig erscheinen sie uns und seltsam, — und leicht überfliegt auch ein geringschätziges Lächeln das Gesicht des heutigen Hörers. Aber notwendig war jene Entwicklung des verfeinertsten Gefühlslebens dennoch, um die Blüte unserer reichen klassischen Literatur hervorzubringen. Sie war der Boden, aus dem diese sproß; die liebevolle Aufmerksamkeit auf jede Regung des Gemütslebens, die unbefangene Freiheit ihrer Aussprache, die enthusiastische Hingabe an die poetischen Eingebungen und Eindrücke, die leidenschaftliche Anteilnahme an den Erscheinungen der poetischen Literatur und an den persönlichen Schicksalen der Dichter, — alles dies bedingte das Aufkommen und das freie Sichaussprechen jener großen Dichter, deren jedem ein Gott gab, zu sagen, was er leide.

Aber freilich sind jene großen Dichter auch nicht unter jener zwingenden Macht des Empfindungslebens willenlos verblieben. Sie haben sie mit Kraft und Einsicht bemeistert, um klar und bewußt zum Schaffen geläuterter Kunstwerke emporzusteigen. Jahrelange mühevolle Selbstarbeit verwandten Goethe und Schiller auf diese Metamorphose und diesen Herrschaftsgewinn. Aber nur wenigen Großen war das gegeben; die Mehrzahl der dichterischen Kräfte, auch reich und tiefbegabte, blieben in der Gewalt der sprudelnden

Wogen, vermochten sich nicht aus ihnen herauszuarbeiten und wurden wohl auch schließlich verschlungen.

Zwei Dichter dieser Art sollen hier verglichen werden, Persönlichkeiten von feinster seelischer Organisation und zartester Besaitung des Gemüts; beide früh sich verzehrend, der eine in unheilbarem Irrsinn Jahrzehnte lang hinsiechend, der andere — glücklicher — durch eine jäh hinraffende Schwindsucht aus einer unhaltbaren Lebensauffassung und -richtung befreit, — beide aber in kurzer Zeitspanne ihres Wirkens reich an dichterischen, vor allem lyrischen Gaben, reich auch an größeren, kühnen Anläufen, denen freilich die künstlerische Vollendung fehlte. Beide aber trotz solcher Aehnlichkeit doch in ihrer Geistesrichtung tief und weit verschieden. Hölderlin ein glühender Verehrer des klassischen Griechentums, das er nicht nur durch gelehrte Studien, sondern durch eine geheime geistige Verwandtschaft divinatorisch erfaßte, im Lande und im Volke tief wurzelnd, so hoch er es auch in verklärendem Anschauen emporhob; Hardenberg ganz im romantischen Bann des Mittelalters gefangen, der katholischen Kirche zwar nicht äußerlich, aber innerlich schwärmerisch ergeben, als der idealen, künstlerisch, menschlich und sittlich alles vereinenden und versöhnenden Gemeinschaft. Hölderlin damit der Vertreter und in gewissem Sinne Vollender des Klassizismus, Hardenberg der Prophet der aufgehenden Romantik.

Die Begeisterung für das Griechentum ist bekanntlich vor allem durch Winckelmann erweckt worden, obgleich er seine volle Befriedigung darin fand, ein Römer zu sein. Rom war der Ort, in dem man meinte, die höchsten Schöpfungen Griechenlands bewundern zu dürfen, und über diesen einzelnen Werken vergaß man das wirkliche Griechenland und lebte im gegenwärtigen Rom und in einem erträumten Hellas. Auch Goethe ist es im ganzen noch ähnlich ergangen. Auch er verehrte begeistert das Griechentum, aber der Höhepunkt seines Lebens blieb ihm der Aufenthalt in Rom. Doch einen Vorhof Griechenlands hatte er in Sizilien betreten, an dessen Küsten ihm die Odyssee lebendig ward, und in dessen Tempelruinen er die Stätten altgriechischer Macht und Kultur sich erneuern durfte. Doch die volle Konsequenz der Verehrung des

Griechentums zog erst Hölderlin. Für ihn existiert Rom nicht mehr, — sein ganzes Wesen ist und wird immer mehr gesteigerte Sehnsucht nach Griechenland. Er verzehrt seine Lebenskraft in diesem ungestillten Verlangen, aber er wird künstlerisch vollendet. Vor allem in der Lyrik. Ein Gedicht wie „Griechenland", das mit dem ergreifenden Ausruf schließt: „Laß o Parze, laß die Scheere tönen, denn mein Herz gehört den Toten an", gibt Zeugnis von tiefster innerer Zerrüttung, aber zugleich von einem untrüglichen künstlerischen Formgefühl, das den schwersten inneren Zwiespalt bändigt und in Schönheit versöhnt. Auch ist es Tatsache, daß Hölderlin, als seine Fähigkeit zu selbständiger Lebensführung sich schon als ganz ungenügend erwies, dennoch im Gewinn künstlerischer Selbständigkeit noch kräftig vorwärts schritt. Anfänglich ein Nachahmer Schillers, erringt er allmählich den sicheren eigenen Dichterton. Als seine begeisternde Muse preist er die bewunderte Freundin Diotima; aber es war doch nur seine dichterische Kraft, die den Einfluß, den er von ihr empfing, in so vollendete poetische Schöpfungen umzusetzen wußte. Auch der Roman „Hyperion", der griechische Befreiungsversuche im achtzehnten Jahrhundert schildern will, aber tatsächlich uns in ein Märchenland führt, ist als Lyrik in Prosa ein Meisterwerk. Ebenso das Drama „Empedokles", dem die dramatische Straffheit mangelt, das aber als jambische Gefühlsdichtung nicht nur die Schule Goethes, sondern eigenste lyrische Dichterkraft zeigt. Ueberall wird der Dichter trotz der inneren Haltlosigkeit und Willensschwäche durch die klassische Form, durch die in ihm lebende Tradition des unverwüstlichen griechischen Maßes und Schönheitsideals in Schranken gehalten und emporgehoben, wird seinem Dichten Einheit und Klarheit aufgeprägt. Sein künstlerisches Streben entspricht auch, nachdem er alle Nachahmung abgetan hatte, durch innere Verwandtschaft dem, was Goethe und Schiller damals in ihrer streng klassischen Periode als Ziel aufstellten. Warum haben sie denn doch für ihn so wenig getan und ihn in merklicher Entfernung von sich gehalten? Sie vermißten in ihm die gesunde Lebenskraft und sie schätzten niemand, der nicht in voller Kraft mit ihnen zusammenwirken konnte. Sie waren energisch und klar, aber grausam;

Hölderlin ist vielleicht daran zugrunde gegangen. Sein Mut sank, die Hoffnung, ein Idealziel zu erreichen, belebte ihn nur noch vorübergehend, wie es die ergreifende Ode „An die Parzen" uns zeigt:

„Nur e i n e n Sommer gönnt, Ihr Gewaltigen,
Und e i n e n Herbst zu reifem Gesange mir,
Daß williger mein Herz, vom süßen
Spiele gesättigt, dann mit mir sterbe!

Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht
Nicht ward, sie ruht auch drunten im Orkus nicht;
Doch ist mir einst das Heil'ge, das am
Herzen mir liegt, das Gedicht gelungen:

Willkommen dann, o Stille der Schattenwelt!
Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel
Mich nicht hinabgeleitet; e i n m a l
Lebt' ich wie Götter, und mehr bedarf's nicht."

Allmählich trat die Entkräftung, die Verwirrung des Geistes ein, und schließlich zerriß das schwache Band gänzlich, das ihn mit der Welt verknüpft hatte, und in sich selbst versinkend, ging er der Welt verloren. —

Anders Hardenberg — Novalis — der, zuerst begeisterter Anhänger Schillers und Goethes, sich dann selbst von ihnen trennt. Als Jenaer Student verehrte er Schiller aufs höchste, einige Jahre später bewunderte er grenzenlos den Wilhelm Meister. Aber bald trat der Umschlag ein.

Nachdem er in seinen Beziehungen zu den Brüdern Schlegel Genüge gefunden hatte, und sich mit ihnen im ersten Erzeugen der romantischen Phantasiewelt erging, erschien ihm nun Wilhelm Meister als ein Attentat auf die Poesie, als eine Verherrlichung geschäftstüchtigen Banausentums! Goethe und Schiller galten ihm als zu nüchtern, zu sehr auf die Gedanken der Pflicht gegenüber der realen Welt gerichtet, zu gesetzmäßig in der Kunst, zu klar über ihre schwere Aufgabe, das reale Leben zu erfassen und zu verklären. Ihm ist nur schrankenloses Walten der Phantasie Poesie; der Subjektivismus wird ihm zum Bekenntnis und gewinnt eine mystische

Bedeutung. Das Ideal-Zeitalter dieser Phantasieherrschaft glaubt er im Mittelalter zu finden. Die so oft besungene ritterliche Sitte, die geistliche Weihe, die dem Rittertum oftmals beigelegt wurde, die ihm freilich mehr in der Dichtung als in der Wirklichkeit zukommende Ziellosigkeit und blinde Abenteuersucht erschienen als vornehmste und glückbringendste Form des menschlichen Daseins. Das Märchen wurde als höchste Form der Poesie betrachtet; aber nicht etwa das Volksmärchen, das aus Gemüt und Sitte des Volks hervorsprießt, sondern das rein phantastisch und willkürlich erfundene. Unter diesem Subjektivismus zerfloß die künstlerische Form, zerfloß allmählich auch der Sinn. Novalis Hauptwerk, der Roman „Heinrich von Ofterdingen“, konnte nicht zum klaren und festen Abschluß gelangen, er löst sich in ein gestaltloses, ungreifbares Allegorienspiel auf, in welchem die eine Hauptgestalt in verschiedenen Formen wiederkehrt, ohne daß wir erfahren, ob der Dichter uns an die Seelenwanderung glauben lassen will, oder ob er nur ein müßiges Spiel der Phantasie treibt. Eine mystische Vorstellung von der unbegrenzten Macht und Berechtigung der Poesie ließ ihn sich über all solche Fragen hinwegsetzen.

Aber zugleich quillt seine Dichterkraft in der Lyrik frisch und fortreißend hervor. Lebhafte Lieder, wie das vom „Bergmann“, tiefempfundene religiöse Gesänge zeigen die Tiefe seiner poetischen Empfindung und anfangs auch noch ein schönes Formgefühl. Doch allmählich dringt auch hier zersetzend der unglückselige Mystizismus ein. Die „Hymnen an die Nacht“, die im einzelnen ergreifende poetische Wendungen zeigen, sind in ihrer Mischung von Vers und Prosa doch ein Zeugnis jener Zersetzung, weit mehr aber noch in ihrer Stimmung und in ihrem Gedankengehalt, in ihrer Feindschaft gegen das Licht und gegen das Leben, in ihrem Preise der Nacht, die zum Symbol des Sterbens geworden ist.

Die krankhafte Schwärmerei führte zur katholischen Kirche, die eine feste mystische Gesamtanschauung der Welt besaß, wie sie Novalis und seine Freunde nicht schaffen konnten. Obgleich er niemals förmlich zur katholischen Kirche übertrat, so wurde er doch ein enthusiastischer Bewunderer der Papstherrschaft, ja sogar des

Jesuitenordens. „Zum Glück für die alte Verfassung", schreibt er im „Heinrich von Ofterdingen", „tat sich jetzt (nach der Reformation) ein neuer Orden hervor, auf welchen der sterbende Geist der Hierarchie seine letzten Gaben ausgegossen zu haben schien, der mit neuer Kraft das Alte zurüstete, und mit wunderbarer Einsicht und Beharrlichkeit klüger als je vorher geschehen, sich des päpstlichen Reiches und seiner mächtigen Regeneration annahm. Alle Zauber des katholischen Glaubens wurden unter seiner Hand noch kräftiger, die Schätze der Wissenschaften (!) flossen in seine Zelle zurück."

Um dies alles zu verstehen, muß man erwägen, daß Novalis von krankhafter Anlage war. Sein Körper trug den Keim der Schwindsucht in sich, und sein Gemütsleben entwickelte sich, von leidenschaftlichen Empfindungen beeinflußt, mehr und mehr in krankhafter Richtung. Seine frühe Verlobung ging aus einer Schwärmerei hervor, die seine nächsten Freunde für eine Illusion hielten. Als der Tod ihm die Geliebte entrissen, vergeistigte er sich ihr Bild nach Klopstockscher Weise bis zur Vergötterung, und die Verse, die er der Gottesmutter widmete, drücken zugleich seine Empfindung für die Hingeschiedene aus:

„Ich sehe Dich in tausend Bildern,
Maria, lieblich ausgedrückt;
Doch keins von allen kann Dich schildern,
Wie meine Seele Dich erblickt.
Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel
Seitdem mir wie ein Traum verweht,
Und ein unnennbar süßer Himmel
Mir ewig im Gemüte steht."

Derselbe Mann aber, der zuerst der Geliebten in langsamer Ertötung nachsterben wollte, glaubte sie dann doch in einem anderen irdischen Wesen wiederzufinden, er glaubte ihr treu zu bleiben, indem er die zweite Verlobung einging. Die Enttäuschung hätte nicht ausbleiben können, und es war ein glückliches Geschick, daß eine schnelle tödliche Wendung seines Leidens Hardenberg aus unhaltbaren inneren und äußeren Zuständen hinwegnahm, glücklicher als das unselige Schicksal Hölderlins, der 40 Jahre lang ein Scheinleben in geistiger Umnachtung führen mußte.

Auch darin war das Geschick Hölderlin ungünstiger, daß es ihn in seiner literarischen Wirksamkeit isoliert bleiben ließ, während an Hardenberg sich die ihre Zeit beherrschende romantische Schule anschloß, welche in seinem Sinne der klassischen Poesie Goethes und Schillers eine zerfließend formlose und katholisierend mystische entgegensetzen wollte.

So groß auch die Verschiedenheit der Wirkungen Beider war, insofern waren sie sich gleich, daß sie nicht den natürlichen erwünschten Fortschritt unserer Literatur förderten. Der Eine ging ohne Wirkung vorüber — der Andere hatte eine verführerische. Beiden fehlte das Bewußtsein, daß auch die Poesie nicht Fühlen und Sehnen, sondern Können ist, daß auch hier die gesunde Kraft es ist, die Schaffens- und Lebenskraft, die zum Siege führt. Diese Kraft beruht teils in der Gesundheit und Klarheit der Ideen des Dichters, die mit dem Entwicklungsgang der Menschheit oder wenigstens seines Volkes in Zusammenhang stehen, teils in der Sicherheit und Reinheit der Formgebung, durch welche die Idee ihren künstlerischen Ausdruck findet und in lebenswahren Schöpfungen verkörpert wird.

Das zeigten gleichzeitig Goethe und Schiller. Wohl keiner hat so mit Bewußtsein sich in die Antike versenkt, so in ihren großen Schöpfungen gelebt als Goethe. Aber er tat es nicht, um die Antike wieder aus dem Grabe zu rufen, sondern um von ihr für die Gegenwart das zu erlernen, was sich für sie lernen und verwerten ließ. Schiller lebte durchweg in der Idee; aber er gab seinen Ideen durch eine klare und feste Philosophie die Klarheit und Anschaulichkeit, die es möglich machte, sie in Gedichten bewundernswerter Reinheit und Klarheit der Welt darzubieten und auf Grund seines Ideenganges eine scharfe Weltbeurteilung und künstlerisch sichere Weltdarstellung zu erringen.

Es ist ein tragisches Geschick für unsere Literatur und für die großen Dichter selbst gewesen, daß Goethe und Schiller keinerlei Schule gemacht haben. An den zwei vorgeführten Beispielen haben wir gezeigt, warum es nicht möglich war. Den einen stießen sie zurück, der andere wurde ihnen untreu. Sie stellten in Wirklichkeit hohe Forderungen, aber dem Schwärmer schienen sie zu wenig zu

fordern und zu geben. Sie standen auf einem Punkt, wo Idealismus und Realismus sich versöhnten; aber dieser Punkt ließ sich nicht schulmäßig feststellen. Hölderlin erschien ihnen haltlos idealistisch; Novalis dünkten sie beide zu nüchtern realistisch. Die romantische Schule nahm ihnen das Banner aus der Hand und trug es sehnsuchtsvoll rückwärts. Wir aber gedenken demgegenüber freudig der vorwärtsstrebenden Worte Goethes: „Es gibt kein Vergangenes, das man zurücksehnen dürfte; es gibt nur ein ewig Neues, das sich aus den erweiterten Elementen des Vergangenen gestaltet, und die ächte Sehnsucht muß stets produktiv sein, ein neues Besseres erschaffen."

Heinrich Heine.

Eine Säkularbetrachtung.

1899.

Es ist etwa ein Jahrhundert vergangen, seit der vielleicht meistgelesene und meistgeschmähte Dichter und Schriftsteller Deutschlands zur Welt kam. Der gelehrte Streit um Geburtstag und Geburtsjahr braucht uns hier nicht zu erregen; sicher ist, daß Heine gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts geboren wurde und daß er in der ersten Hälfte des neunzehnten einen so großen Einfluß auf die Geister übte, daß es wohl der Mühe lohnt, beim Nahen der neuen Jahrhundertwende zu überschauen, wodurch sich diese große Wirkung erklärt und warum sie heute nur auf einem kleinen Gebiet seines Schaffens sich erhalten hat, einem großen Teil seines Lebenswerkes fast verloren gegangen ist.

Doch sei zuvor eine Einschränkung gemacht! Im Auslande ist die Stellung Heines durch den Wechsel der Zeiten nicht verändert worden; hier gilt er noch immer als einer der ersten Vertreter deutschen Geisteslebens, und in Frankreich wie in Italien oder Rußland wird man, wo es sich um deutsche Literatur handelt, neben dem Namen Goethes am öftesten den Heines genannt finden. Und das hat seinen guten Grund. Denn um die geistige Vermittelung zwischen Deutschland und dem Auslande hat sich Heine in der Tat große Verdienste erworben. Was uns selber oberflächlich und dilettantisch scheint, seine Schriften über Geschichte der deutschen Literatur oder Philosophie, haben dem Ausland doch in vieler Hinsicht das Verständnis für unsere eigentümliche Entwicklung eröffnet, und

seine kritische Spötternatur hat ihn nicht gehindert, auch Erscheinungen, die ihm sehr fern standen, wie das Nibelungenlied oder die Gestalt Luthers in einer Weise zu schildern, daß eine Ahnung von ihrem urdeutschen Wesen auch Fremden aufgehen konnte.

Nicht dieselben Schriften sind es, die Heines schnelle Berühmtheit und Jahrzehnte langen Einfluß in Deutschland begründet haben. Neben dem „Buch der Lieder" waren es besonders die satirischen Schriften, zuerst die „Reisebilder", später besonders das „Wintermärchen", die Heine zum maßgebenden Schriftsteller machten. Der ganze vorwärtsdrängende, in der Opposition gegen die bestehenden Zustände die nächste Aufgabe erkennende Liberalismus, der geistig regste Teil des deutschen Volkes schwor auf Heine, auf seine Kritik, auf seinen vernichtenden Witz, auf seine flackernden und blendenden Geistesblitze. Man hielt Heine für eine welthistorische Gestalt, für einen bahnbrechenden Geist, schließlich für einen Märtyrer seiner Ueberzeugungen, für den Propheten eines neuen Zeitalters. Das war ein entschiedener Irrtum, und eine Reaktion mußte mit der Zeit erfolgen.

Selten ist ein Zeitalter imstande, die welthistorische Bedeutung der Zeitgenossen abzuschätzen. Bei langer Lebensdauer klärt und festigt sich wohl schließlich das Urteil; für Heine, der schon als Fünfziger starb, trifft das nicht zu. Wenn wir heute die große europäische Bewegung überschauen, die aus dem Gefühl tiefer leidenschaftlicher Unzufriedenheit mit der gesamten Weltlage hervorging und endlich ihren elementargewaltigen Ausdruck in den Revolutionen von 1848 fand, so erscheint Heine klein neben der großen führenden Dichtergestalt, dem Lord Byron, der die ganze subjektivistische, weltschmerzliche und zugleich revolutionär aufstachelnde Literaturbewegung ins Dasein gerufen hat. Mag man auf die schöpferische Willensenergie oder auf die Weite des Weltblickes, auf die poetische Genialität oder auf den Geschmack der Formgebung, auf die Wucht des Pathos oder die Schärfe der Satire blicken, überall wird man den englischen Dichter überlegen finden. Selbst wo er Spott und Hohn über seine Gegner ausgießt, bleibt Byron großartig; er schleudert Felsmassen, die er gebrochen, gegen den politischen und so-

zialen Bau seiner Zeit; Heine wirft mit dem, was er gerade auf der Straße findet. Goethe durfte es wagen, Byron als Repräsentanten der modernen Dichtung neben zwei typische Sagengestalten höchsten Ranges, neben Faust und Helena zu stellen; man denke sich Heine an diesem Platz!

Auf welthistorischer Höhe also sehen wir Heine heute nicht mehr. Immerhin wird ihm niemand für die Geschichte seiner Zeit die Bedeutung absprechen. Aber auch, was er tatsächlich seiner Zeit gewesen, wirkt heute auf uns nur noch in geringem Maß. Dürfen wir uns dies als Verdienst oder Schuld anrechnen? prägt sich darin ein Fortschritt oder ein Rückschritt unserer gesamten Entwickelung aus? Die Antwort ist nicht leicht, und wie ich glaube, überhaupt nicht mit einem einzigen Wort zu geben. Gewiß ist, daß wir im Gefühl eines kräftigen neuen Lebens, eine erhöhte Wertschätzung für alle positiven Mächte gewonnen haben, daß wir eine Verpflichtung fühlen, sie zu bejahen und zu stützen. Die Negation, auch wenn sie noch so geistreich auftritt, erringt sich schwer unsere Anerkennung.

Wir glauben nicht mehr an die Möglichkeit, historisch gewordene bestehende Mächte, wie Staat oder Kirche, spottend oder spielend umzuwerfen. Und auch der Begriff der „Revolution" hat für uns seine faszinierende Gewalt verloren, weil wir immer zunächst fragen, was denn Positives auf die Revolution folgen, aus ihr entstehen würde? Und bei unserer Schätzung des Tatsächlichen, Bestehenden sind wir im Grunde überzeugt, daß es im wesentlichen doch wieder dasselbe Gewohnte, nur in verändertem Gewande sein würde. Wir glauben nicht mehr wie Heine an die Möglichkeit, das Christentum abzuschaffen und eine angeblich antike Religion der Lebensfreude an die Stelle zu setzen. Wir glauben nicht mehr an die Alleinherrschaft der republikanischen Staatsform und an die allgemeine Völkerverbrüderung. Die einzige Partei, die solche Gedanken hegt, die sozialdemokratische, beurteilen wir in dieser Hinsicht als eine utopistische und doktrinäre. In dem allen liegt gewiß ein Gewinn historischer Einsicht und praktischer Lebenskunst. Und wir dürfen von dieser Stufe aus Vieles in Heines Gedankenwelt belächeln.

Aber vielleicht wäre es für ihn noch verführerischer gewesen, über uns zu lächeln. Stünde Heine heute auf, er würde für seinen bittersten Spott überreichen Anlaß finden. Er würde das Pathos oder die Salbung, mit der wir Dinge behandeln, die wir doch eigentlich nur aus praktischen Erwägungen noch anerkennen, höchst lächerlich finden. Er würde die große Verschiedenheit, die so oft zwischen öffentlichen und privaten Aeußerungen zu bemerken ist, als Thema seiner schärfsten, schneidendsten Satire benutzen. Er würde sich gewiß nicht sittlich über uns entrüsten; dazu war er ebensowenig gestimmt als berechtigt; aber er würde sich gern dessen rühmen, daß er sich zeitlebens ohne Heuchelschein in voller Nacktheit der Welt gezeigt habe.

Mir scheint, hier würde die Partie gleichstehen; wir haben an Sachlichkeit gewonnen; wir haben an persönlichem Leben verloren. Aber — wird man vielleicht einwenden — hatte denn Heine überhaupt ein wahrhaft persönliches Leben, war er eine ausgeprägte „Persönlichkeit?" Wenn man darunter den Besitz fester, persönlich erworbener Ueberzeugungen versteht, dann gewiß nicht. Heine besaß solche nicht; er war nicht, wie sein Zeitgenosse Börne, ein Demokrat von dogmatischen Grundsätzen, und er war auch kein entschiedener Atheist wie Feuerbach; er war Demokrat gegenüber den herrschenden Klassen, Aristokrat gegenüber dem Pöbel, und in seiner Verehrung Napoleons selbst Monarchist; er war ein Verächter jedes religiösen Glaubens, der die Lebensfreude hemme; aber im Elend selber religiösen Stimmungen zugänglich; — — — doch in all diesem Wechsel war er immer er selbst; — er gab sich so, wie er augenblicklich dachte und empfand.

Und dies erklärt sich doch wohl daraus, daß er seinem inneren Wesen nach doch Dichter, nicht Denker, nicht Mann des Systems, auch nicht Mann des praktischen Handelns war. Und daß unsere Zeit oftmals auch den Dichter Heine nicht mehr gelten lassen will, daß sie es nicht über sich gewinnen kann, trotz all dem, was sie von Heine trennt, rückhaltlos seine dichterische Größe anzuerkennen, darin liegt unleugbar ein schlimmes Zeichen ihrer Schwäche, ihrer Unfähigkeit zu vorurteilslosem, reinen Kunsturteil. Aber mit scheuen

Seitenblicken, mit halbem Zugeständnis und halber Zurücknahme ist hier nichts auszurichten gegenüber der Tatsache, daß Mit- und Nachwelt längst für Heine als lyrischen Dichter, freilich auch nur als solchen, entschieden haben, daß seine Lieder zu den weitest verbreiteten, besonders auch zu den meistkomponierten und meistgesungenen gehören. Und gerade das Letztere ist für den Lyriker ein entscheidender Maßstab. Heines Lieder haben wie die Goethes die bedeutendsten zeitgenössischen Komponisten angezogen, und mit ihren Melodien sind sie dauernd lebendig geblieben.

Man hat nun wohl gegen diese Lieder eingewandt, indem man Heines persönlichen Charakter auch gegen ihn als Dichter ins Feld führen wollte, daß sie nicht wahr seien, weil die Empfindungen, die sie ausdrückten, nicht mit seinem Leben in Einklang stünden. Dabei ist aber ein völlig unklarer Begriff von dichterischer Wahrheit zugrunde gelegt. Der größte Teil aller lyrischen Dichtung kommt überhaupt nur dadurch zustande, daß der Dichter im Augenblick seinen Zustand unendlich stärker empfindet als der Durchschnittsmensch es tut, und auch als er selbst in anderen Momenten es tut. Eine fortdauernd so stark angespannte Empfindung, wie sie bei der Produktion eines leidenschaftlichen oder elegischen, lyrischen Gedichtes stattfindet, ist überhaupt unmöglich; sie würde zur körperlichen und seelischen Erschöpfung und Vernichtung führen. Es ist daher auch nichts Ungewöhnliches, daß der Dichter die Anlässe, die einen heftigen poetischen Erguß hervorgerufen haben, schon nach kurzer Zeit viel ruhiger und kühler betrachtet, und wenn sein Naturell überhaupt zum Spott geneigt ist, so wird er sich auch oft versucht fühlen, seine eigene Leidenschaft oder Begeisterung zu ironisieren, — oder wenn er einer skeptischen Denkweise huldigt, — auch die eigenen Aeußerungen seiner Empfindung nachträglich anzuzweifeln. Von seiner erschütternden Elegie auf den Tod eines Jugendfreundes schreibt der jugendliche Schiller unmittelbar darauf, er sei durch dies „hundsföttische Ding" ringsumher mächtig in Mode gekommen, und Goethe bekannte im Alter, schon wenige Jahre, nachdem er den „Divan gedichtet, diese Lieder hätten gar „kein Verhältnis" mehr zu ihm; sie seien, „wie eine abgestreifte Schlangenhaut am Wege liegen geblieben".

Bei Heine hat indessen besonders der Umstand Einwendungen und Vorwürfe erregt, daß nicht selten in ein und demselben Gedicht Empfindung und Ironie vereinigt sind. Aber auch hierin ist er durchaus nicht einzigartig, und seine Eigenart hebt nur dadurch den Kontrast besonders scharf hervor, daß sie nach beiden Richtungen hin sich mit ungewöhnlicher Lebhaftigkeit und Eindringlichkeit ausspricht. Man darf sagen, daß die enge Verbindung von Pathos und Satire ein Kennzeichen der neueren Dichtung überhaupt ist und in engem Zusammenhang steht mit der Entwickelung, welche die menschliche Persönlichkeit seit dem Fall der mittelalterlichen Schranken genommen hat. Von dem Epos Ariosts an, das den mittelalterlichen Sagenhelden so heiter fabulierend darstellt, bis zu Wielands Oberon, wo der Dichter die Muse nötigt, die „Adlerschwinge der hohen trunkenen Schwärmerei" auf sein „Kanapee" niederzusenken, reicht eine Reihe von Dichtungen, die aus dem Wechsel so gemischter Stimmungen ihre Wirkung schöpfen. Und hat nicht auch Shakespeare sich nicht gescheut, Kleopatras freiwilligen Todesentschluß durch einen albernen ägyptischen Bauern ins Lächerliche ziehen zu lassen und die Helden des trojanischen Krieges in flackernder tragikomischer Beleuchtung uns vorzuführen? Es ist zwar eine Tatsache, daß gerade unsern deutschen klassischen Dichtern die Verbindung von Erhabenem und Sarkastischem nur wenig zusagt, daß sie sich bei ihnen nur selten findet und dadurch auch das deutsche Publikum nur wenig auf sie vorbereitet war. Aber Faust und Mephistopheles? Und die romantische Schule hatte die „Ironie" geradezu als Forderung aufgestellt; die souveräne Erhebung des Dichters über die leidenschaftliche Empfindung war ein charakteristischer Punkt im Programm dieser Schule. Heine war darin der getreue Schüler der Romantik. Das glänzendste Vorbild aber fand er auch in dieser Hinsicht bei Lord Byron. Ist doch dessen Don Juan das genialste Gemisch widerstreitendster Elemente, nicht nur in seinen epischen Darstellungen, sondern auch in den überreichen lyrischen Abschweifungen, die beständig vom höchsten Pathos der Leidenschaft zu der steinigen harten Fläche herber Resignation und bitterer Verachtung herniederstürzen. Nur freilich haben auch diese Kontraste bei dem

genialen Lord meist den Charakter des Erhabenen und Gewaltigen, dessen Heine nur in seltenen Momenten fähig wird. Aber nicht von jedem ist alles zu fordern. Und wenn sich Heine nicht zwischen Himmel und Hölle, sondern nur zwischen Berggipfeln und Sümpfen auf- und abbewegt, so brauchen wir doch nicht daran zu zweifeln, daß er die Aussicht vom Hochgipfel mit wahrer Freude genossen hat, und auch wenn er sich in den Sumpf stürzte, wohl einen oder den andern Gipfel, auf dem er gestanden zu haben glaubte, für ein Trugbild hielt, nicht aber die Höhen und ihre reine Luft überhaupt leugnen oder verdammen wollte.

Alles in allem — es wäre eine willkürliche Unterstellung, wenn man um des Wechsels der Empfindungen willen die dichterische Wahrheit des Empfindungsausdruckes leugnen wollte und es wäre eine philiströs-moralisierende Engherzigkeit, wenn man die dichterische Schönheit der Gedichte nicht genießen wollte, weil man im Charakter des Mannes die Festigkeit und Klarheit des Empfindungslebens vermissen muß.

Heines Lyrik ist eine Erscheinung, die selbständige Betrachtung und sorgfältig eingehende Würdigung verlangen darf. Sie ist überreich an Spuren verschiedenartigster literarischer Einwirkungen und sie ist durchaus eigenartig.

Es ist längst anerkannt, daß volkstümliche Einfachheit und Natürlichkeit eine nicht zu erschöpfende Quelle der Erneuerung für alle Lyrik ist; aber es ist ebenso zweifellos, daß die höhere Ausbildung der Kultur auch Steigerungen und Verfeinerungen des Gefühls hervorgerufen hat, die in jener volkstümlichen Art gar nicht zum Ausdruck gelangen können. Für Heines lyrische Kraft ist es nun charakteristisch, daß er den einfachen Volkston ebenso beherrschte wie die bis zum Raffinement entwickelte, kompliziert nervöse Weise moderner lyrischer Kunst. Am wenigsten scheint mir der feierlich erhabene Ton seiner Begabung zu entsprechen; aber auch mit ihm hat er große Erfolge erzielt; die „Nordseebilder" haben von jeher aufrichtige ernste Bewunderer gefunden. In der einfach volkstümlichen „objektiven" Art ist Heine der kongenialste Nachfolger Goethes; bei beiden Dichtern ist die Kunst bis zur vol-

lendeten Höhe gesteigert, auf der sie wieder als Natur erscheint. In seiner künstlich gesteigerten und wieder zum Skeptizismus umschlagenden subjektivistischen Weise kann man die Einwirkung mancher Lieder des „Westöstlichen Divan", kann man zugleich den Einfluß der deutschen Romantik und das Vorbild der Byronschen Lyrik wahrnehmen; aber all diese Bestandteile sind in so origineller Art mit einander verwebt, daß aus ihnen eine dichterische Produktion entstand, die selbst ein höchst einflußreiches Bild für die deutsche Lyrik geworden ist, — ein Vorbild im Guten und im Schlimmen, ein kräftiger Ansporn für junge Talente und ein bequemes Leitseil für kümmerlich sich hinschleppende Nachahmer.

Diese Bedeutung Heines als Lyriker wird nicht nur den Literarhistoriker immer anziehen oder fesseln, sondern jeden, der für die Stimmen dichterischer Empfindung und Erregung aufgeschlossen und empfänglich ist. Wer aber wegen all der Schwächen des Charakters, die wir berührt haben, das einfach menschliche Interesse für den Dichter nicht glaubt empfinden zu können, der wende sich zu den Gedichten seiner letzten Jahre, seiner Krankheitszeit, zu den Klängen, die er aus seiner dumpfen „Matratzengruft" heraufschallen ließ. Hier wird auch der, der das Gedicht nicht als poetisches Erzeugnis, sondern bloß als „Dokument" des persönlichen Lebens betrachten will, im Tiefsten ergriffen werden und sich vor der Majestät des Leidens beugen. Mag Heine hier sich selbst und seine qualvolle Lage bald sarkastisch bald verzweiflungsvoll schildern, mag er seiner mystisch-glühenden Empfindung für die letzte Geliebte Ausdruck geben, die seine Augen nur in einzelnen Momenten noch zu sehen vermochten, hier greift er überall mit unbedingtem Wahrheitsgefühl in den engen Kreis, der jetzt das „volle Menschenleben" des Kranken ausmacht, bisweilen gewaltsamer und wahlloser, als dem künstlerischen Schaffen förderlich, aber um so überzeugender und hinreißender. Beides aber, die volle tiefe Wahrheit und die sichere künstlerische Beherrschung ist vereinigt in jenem wunderbaren Gedicht von seiner Vermählung mit der Passionsblume.

Geschlossen war mein Aug', doch angeblickt
Hat meine Seel' beständig Dein Gesichte;

Du siehst mich an beseligt und verzückt
Und geisterhaft beglänzt vom Mondenlichte.
Wir sprachen nicht, jedoch mein Herz vernahm,
Was Du verschwiegen dachtest im Gemüte —
Das ausgesprochne Wort ist ohne Scham;
Das Schweigen ist der Liebe keusche Blüte.

Solche Verse haben die Art des Weines; die dahingehenden Jahre lassen ihre Blume sich erst entfalten, ihren Duft nur stärker und berauschender werden.

Und solche Lyrik wird nicht nur das nächste Jahrhundert, sondern auch das nächste Jahrtausend lebendig schauen und begrüßen.

Zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas im 19. Jahrhundert.

Erst das 19. Jahrhundert hat das deutsche Drama ebenbürtig neben das Drama anderer Kulturvölker gestellt. Im 16. und 17. Jahrhundert waren England, Frankreich und Spanien auf den Plan getreten, Deutschland begann erst im 18. sich zu regen; gewaltige Anstrengungen wurden in der zweiten Hälfte gemacht; aber erst im letzten Jahre des Jahrhunderts, erst mit der Vollendung des „Wallenstein" ward die Bahn für die eigenartige Entwicklung des deutschen Dramas gebrochen; neben Shakespeare, Racine, Calderon stellte sich Schiller als einer der hohen Leuchttürme dramatischer Kunst, der fern hinaus den Weg beleuchtete.

Die Bemühungen, die Schillers Meisterleistung vorangingen, hatten doch nur zu einer Reihe von Experimenten geführt und nicht vermocht, einen festen Stil zu schaffen. Bei Johann Elias Schlegel dem ersten verdienstvollen Arbeiter auf dem Gebiet des neuen deutschen Dramas, findet ein merkwürdiger Zwiespalt zwischen Theorie und Praxis statt, einer Theorie, die freie und kühne Forderungen begründet und einer Praxis, die noch den hergebrachten Bahnen der französischen Pseudoklassik folgt. Lessing, der gewaltige Vorkämpfer Shakespeareschen Geistes, hat in seiner eigenen dramatischen Produktion doch sehr verschiedenartigen Zielen nachgestrebt. Den neuesten Engländern eifert er in „Miß Sara Sampson" nach; Diderots Schauspiele bedingen sein ernstes, am tragischen Ausgang knapp vorüberstreifendes Lustspiel „Minna von Barnhelm"; in „Emilia Galotti" schafft er sich eine eigene tragische Form, in der straffer Aufbau und epigrammatischer Prosa-Ausdruck seinem eigenen

Wesen entsprechen; aber er bleibt dieser Form nicht treu, sondern greift im „Nathan“ zu Shakespeare's fünffüßigem Jambus und zu einer behaglich erzählenden und reflektierenden Darstellungsweise, die das Theater zur „Kanzel“ verwandelt. Er wirkt dadurch auch nach ganz verschiedenen Richtungen auf die jüngere Generation ein: in „Kabale und Liebe“ finden wir nach Stoff und Form das Vorbild der „Emilia Galotti“, in „Torquato Tasso“ wenigstens formal das des „Nathan“. Goethe hat zunächst der realistischen Shakespeare-Verkündung Lessings erst die praktische Betätigung im „Götz“ gegeben, dann sich im schärfsten Gegensatz mit „Iphigenie“ und noch mehr mit „Tasso“ zur äußersten idealistischen Dichtweise gewendet. Das Publikum vermochte diesen Wechsel nicht zu fassen, noch weniger ihm zu folgen; es war vollständig desorientiert, irre gemacht. Im Lauf weniger Jahrzehnte fast durch alle denkbaren Formen dramatischer Kunst durchgehetzt, war es gänzlich haltlos in seinem Urteil geworden. Nur die völlig nüchterne und prosaische Alltagsdramatik Ifflands fand allgemeinen Beifall; sonst herrschte gänzliche Willkür und Zersplitterung in der dramatischen Kritik der „Kenner“ wie der Menge. Auch Schiller hat anfänglich das Seinige noch zu dieser Verwirrung beigetragen; das Publikum, das den „Räubern“ zugejauchzt hatte, die Schauspieler, die an den Brüdern Moor ihre Kraft mit grassen und grotesken Mitteln gezeigt hatten, vermochten sich in den pathetischen Jambenstil des „Don Carlos“ nicht zu finden. Das Stück mußte für die Aufführung in Prosa umgeschrieben werden, und auch dann konnte es keine große Wirkung auf die verblüfften Zuschauer ausüben. Was Schiller mit unzureichender Einsicht und Vorbereitung hier angestrebt, der Gewinn eines großen Kunststils für das historische Drama, das gelang ihm erst zwölf Jahre später, nach schärfster geistiger Anstrengung, im „Wallenstein“. Durch die rasche Folge seiner späteren Dramen: „Maria Stuart“, „Jungfrau von Orleans“, „Wilhelm Tell“ [1]) gab er das Beispiel einer konsequenten dramatischen Produktion nach bestimmten eigenartigen Normen. Dieses Beispiel wirkte gewaltig, ja unberechen-

[1]) Eine Unterbrechung dieser Reihe bildet das eigenartige Experiment der „Braut von Messina“, die hier außer Betracht bleiben kann.

bar, unübersehbar. Das Drama Schillers wurde für ein Jahrhundert das deutsche Drama par excellence. Wohl trafen der „Wallenstein" und seine Nachfolger auch auf eine scharfe Opposition, die der Romantiker; aber sie blieb eine literarisch-kritische Opposition; sie hat viel scharfe Urteile über Schiller in Umlauf gebracht; aber trotzdem: Dichter, Schauspieler und Publikum folgten mit hochgeschwellten Segeln dem hinreißenden Strom Schillerscher Dichtung. Es war ein überreiches, und zugleich ein verhängnisvolles Geschenk, das unserm Volk damit geboten wurde. Ein eigenes nationales Drama hohen Stils — eine der Gaben, wie sie ein Volk im Laufe seines gesamten Daseins nur einmal erwarten darf; aber zugleich eine Fessel und ein Faulbett für nachkommende dramatische Talente. Schon Schiller selbst in der kurzen ihm noch gewährten Lebensfrist bemerkte tadelnd, welche Schar von Nachahmern sich an ihn anschloß, und drei Menschenalter hindurch blieb Schillersches Epigonentum die Signatur und die sicherste Bürgschaft des Erfolges in unserer dramatischen Produktion. Wer nicht dieser Bahn folgte, hatte es sehr schwer, Beachtung zu gewinnen, mochte er auch noch so bedeutende Kraft in sich fühlen und beweisen.

Was waren nun die eigentümlichen Züge, die den Charakter des Schillerschen Dramas konstituierten? Zunächst: Der historische Stoff; alle vier genannten Hauptdramen behandeln historische Ereignisse, — wenigstens in Schillers Sinne; denn daß Wilhelms Tells Tat keine historische Tatsache sei, war ihm unbekannt. Und auch in den unvollendeten Entwürfen überwiegen weit die historischen Gegenstände, wie „Die Gräfin von Celle", „Warbeck" und vor allem „Demetrius". Die ausgebreiteten Geschichtskenntnisse, die sich Schiller erworben, und demgegenüber seine verhältnismäßig beschränkte Kenntnis des gesellschaftlichen Lebens der verschiedenen Stände und der einzelnen modernen Völker, wirkten zusammen, um ihn zu historischen Stoffen hinzuführen. Die Art seiner Auffassung und Darstellung hat man schon zu seinen Lebzeiten treffend mit dem Wort Freskomalerei bezeichnet. Wie in den großen Zügen der Gemälde dieser Technik nicht das Detail, sondern nur die wesentlichen, für die Charakteristik und die vorzuführende Handlung ent-

scheidenden Linien zur Geltung kommen können, so hat auch Schiller nicht eine genaue Darstellung im Detail zu verfolgender Ereignisse oder minutiöse Schilderung kulturhistorischer Zustände im Sinne und in der Hand, sondern er entwirft Titelbilder großer historischer Gegensätze und streitender Gewalten, die hervorragenden Personen Gelegenheit zu entscheidendem Handeln oder zu tragischem Leiden bieten. Habsburger und Schweden, Engländer und Franzosen, Polen und Russen werden in ihren welthistorischen Beziehungen gezeigt und in vorkämpfenden Repräsentanten verkörpert. (Will man die Eigenart Schillers aus ihrem schärfsten Widerspiel erkennen, so denke man an die Geschichtsbetrachtung H. Taines; Schiller sieht nur das Große und fühlt sich ihm kongenial, Taine sieht das Kleine und sucht sich daraus das Große zu konstruieren und verständlich zu machen.) Die Tragik, die sich inmitten dieser welthistorischen Gegensätze entwickelt, ist zugleich persönlich und zugleich durch die äußeren Verhältnisse bedingt. Personen, die jene gewaltigen Gegensätze beherrschen wollen, aber es nicht vermögen, stoßen zusammen mit solchen, die durch sichere Entschlossenheit dazu imstande sind, und unterliegen ihnen. Ob das Drama nach der siegenden oder der unterliegenden Gestalt benannt ist, ändert nichts Wesentliches an der Sache. Die Verbindung von persönlicher Verschuldung des Helden und von verhängnisvoller Bestimmung, wie sie Schiller in seinen Dramen gelang, stellte eine neue eigenartige Verbindung Shakespeareschen Charakterdramas und antiken Schicksalsdramas dar. Auf diesen Punkt hatte Schiller hauptsächlich seine Geisteskraft gerichtet, als er den „Wallenstein" schuf, und hier gelang ihm die wertvollste und mächtigste Tat seines Geistes. In der Charakteristik hatte sich Schiller für eine einheitliche Tönung der Gestalten entschieden; er malte nicht jede einzelne mit völlig anderen Farben, sondern wie aus einem Temperagemälde schauten seine Personen heraus als Erzeugnisse einer einheitlich empfindenden und formenden Phantasie, aber mit feinster Abstufung und Nuancierung des einmal gewählten Tones. Die Mittel der Charakterisierung waren im ganzen einfach; großenteils war sie eine direkte, teils gegenseitige, teils persönliche, auch in der reichlich angewandten

Form des Monologs; Schiller, der das Drama im Einverständnis mit Goethe durchaus als Kunstprodukt, nicht als Nachahmung der Wirklichkeit auffaßte, hatte keine Bedenken, den Monolog auch in lyrischen Ausdruck übergehen zu lassen. Für die Redeweise der Personen galt dasselbe wie für die Charakteristik; sie war eine einheitlich schillerische, aber in individueller Nuancierung dieses Gesamttons. Als Form wurde der fünffüßige Jambus gewählt; der Hans Sachsische Vers wurde in „Wallensteins Lager" angewandt, und die einzelnen meist lyrischen Abweichungen vom Grundversmaß in den späteren Dramen kommen nicht in Betracht[1]). Im Versbau sah Schiller vor allem auf einen glatten, aber doch kraftvollen Fluß, auf eine rhetorisch eindrucksvolle Steigerung des Satzbaues durch die rhythmische Gliederung; seine Verse unterschieden sich scharf, ebenso von Lessings holprigen, aber dialektisch lebhaften Jamben im Nathan, wie von Goethes musikalisch zartgebauten Tasso-Versen. Endlich legte Schiller großes Gewicht auf bühnenmäßige Ausgestaltung seiner Dramen, die er ja unmittelbar für das Weimarer Theater und auch für das Berliner unter Ifflands Leitung schrieb; spannende Szenenfolge, wirkungsvolle Aktschlüsse, große dekorative Effekte erstrebte er mit Bewußtsein, — und wenn der innere Gehalt seiner Dramen durch manche dieser Zutaten nicht gewann, so war es doch eine glückliche Wirkung, daß gerade durch sie die rasche Verbreitung und enthusiastische Aufnahme so ernster und schwerwiegender Dichtungen erleichtert und gefördert wurde.

Was aber entscheidender als alles andere war, Schiller legte in jedes seiner dramatischen Werke den Kern seiner sittlichen Ueberzeugungen, seine Weltanschauung, als maßgebendes Grundprinzip der Charakterentfaltung und der dramatischen Entwicklung. Dadurch erhielten seine Dramen die Geschlossenheit, Klarheit und Festigkeit, die imponierend, überzeugend, hinreißend wirkte. Dabei können wir ganz außer acht lassen, welcher Art jene Ueberzeugungen waren, wie beschaffen jene Weltanschauung war; das Entscheidende

[1]) Auch hierin nimmt die „Braut von Messina" eine Sonderstellung ein.

liegt darin, daß der Dichter überhaupt eine bestimmte, ihn ganz erfüllende Anschauung besaß, daß er nicht Skeptiker war. Nur ein solcher Besitz gibt die Möglichkeit, die unendlichen Erscheinungen des Lebens mit Sicherheit in einheitlicher Weise als Bild anzuschauen und resolut zum einheitlichen Kunstwerk zu formen.

Gegenüber der beherrschenden Stellung, die sich die zielbewußte und kraftvolle Produktion Schillers errang, blieben die dramatischen Versuche, welche die ihr feindlich gesinnten Romantiker ihr entgegenzustellen suchten, gänzlich wirkungslos. Die Romantik mit ihrer Verkündigung schrankenloser Subjektivität des Künstlers, mit ihrer Hingegebenheit an mystisch-allegorische Betrachtung des Lebens, konnte am allerwenigsten auf dem Gebiet des Dramas Bedeutendes hervorbringen. Trotz der schulgerechten Verherrlichung von Tiecks „Octavianus“ oder „Genovefa“ konnten diese rückgratlosen Gebilde keine dauernde Lebenskraft bewähren. Kurze Zeit hindurch schien den Dramen Zacharias Werners mehr Erfolg zu winken; aber nur das Schicksalsdrama „Der 24. Februar“, das bekanntlich mehrfache Nachahmung fand, erfüllte die anfänglichen Erwartungen. Eine dauernde Wirkung auf die deutsche Bühne haben die Romantiker nur in einer bestimmten Richtung, mit ihrer Empfehlung und Einführung des spanischen Dramas geübt. Ein nicht stark entwickelter, aber doch zählebiger Seitenschößling des deutschen Dramas ist daraus erwachsen; seit Grillparzers „Ahnfrau“ und „Der Traum ein Leben“ ist die Form der leichtflüssigen, bald einfachen, bald kunstvoll verschlungenen Trochäen mit der gesättigten Fülle des lyrischen Ausdrucks gern für die mystische Tragik oder für heiteres Phantasiespiel verwendet worden. Aber etwas Fremdartiges hat diese Form für uns Deutsche immer behalten; sie ist Konfekt, das gern als Zugabe genossen wird, aber nicht zur kräftigen Nahrung dienen kann.

Um so nahrhafter erschien eine andere Speise, die sich das deutsche Publikum immer gern wieder vorsetzen ließ: das platte Familienschauspiel, bald rührselig, bald komisch gefärbt. Diese ursprünglich von England ausgegangene, in Frankreich von Diderot weiter ausgebaute Gattung hatte in Deutschland schon im 18. Jahr-

hundert der redliche, aber mattherzige Gellert mit dem Selbstgefühl, das „gute Taten" verleihen, gepflegt; „weinerliche Lustspiele" nannte er diese Machwerke, die schwach an Geist wie an Charakter sind. Iffland hatte mit größerer Bühnenpraxis, aber nicht vertieftem Gehalt dieselbe Gattung gepflegt; der eigentliche Meister in ihr im 19. Jahrhundert wurde aber Kotzebue. Er war teils mit seinen schalen Possen, teils mit seinen unwahr-rührseligen Dramen der gefährlichste Gegner Schillers und Goethe's bei der großen Masse, den man wohl verachten, aber nicht geringschätzen durfte. Und er hat dauernd und leider höchst verderblich gewirkt. Kotzebue ist es hauptsächlich zuzuschreiben, daß die Herrschaft eines feinen Komödienstils sich in Deutschland nicht ausbilden konnte. Mehr und mehr zwar hatte sich Kotzebues Tätigkeit nach der komischen Seite hin entwickelt; ganz entschieden werfen sich auch seine Nachahmer auf dies Gebiet; aber es war eine niedrige Situationskomik mit groben Mitteln und ungeschlachten Effekten, mit oberflächlicher Charakteristik und seichter Empfindung. Diese ungebildete Lustspielfratze sind wir in Deutschland bis auf die Zeit Kadelburgs nicht los geworden, und die vereinzelten Werke feinkomischen Tons, die wir besitzen, muß man sich mühsam aus der Masse unserer bald pathetischen, bald platten Dramenliteratur zusammensuchen, eine Mühe, der sich die Theaterdirektoren meistens nicht unterzogen haben. Gutzkows und Laubes, zwar nicht tief angelegte, aber bühnengewandte und packende Lustspiele haben ihre Erfolge mehr ihren treffenden Tendenzen, als ihren dramatischen Vorzügen zu verdanken.

Neben Schiller und Kotzebue, diesen Antipoden in der Beherrschung des Publikums, war es nun anderen Dichtern, und auch bedeutenden Kräften, nicht möglich, emporzukommen. Das schlagendste Beispiel — und ein tief trauriges — bietet Heinrich v. Kleist. Zwar war in ihm eine phantastisch-schwärmerische Ader, die seinen Dramen etwas Bizarres beimischte und die theatralische Schlagkraft bisweilen in bunte Dunstwolken verpuffen ließ, aber hierin lag doch nicht der wahre Grund seiner Mißerfolge. In der Hauptsache war er von echter dramatischer Wirkungskraft, und diese Kraft

hätte sich trotz jener Schwächen durchsetzen müssen, wenn nicht Vorurteile einen Damm dagegen gebaut hätten. Kleist, obgleich kein Realist im heutigen Sinn des Wortes (er arbeitet mit Monologen und Apartes), war doch um einen Grad realistischer als es der von Schiller erzogene Geschmack der Deutschen im ernsten Drama vertrug. Seine an Shakespeare gebildete Charakteristik wirkt mit derberen Mitteln als die Schillersche; die Personen heben sich von der Grundfläche stärker ab, treten einzeln aus dem einheitlichen Ton mit gesättigten, manchmal grellen Farben heraus, — und griffen deshalb Augen an, die an gedämpfteren Ton oder an bloße Licht- und Schattendarstellung in farbloser Zeichnung gewöhnt waren. Seine Menschen sind weniger typisch, ja sogar, was Schiller gänzlich fern liegt, mit individuellen Zügen, die dem typischen Charakter schnurstracks widersprechen, ausgestattet; so der Prinz von Homburg mit jener schmählichen Todesfurcht angesichts des Grabes, die allein hinreichte, um das Stück vor einem Publikum unmöglich zu machen, das Typen im Drama zu sehen gewohnt war.

Nicht so gewaltsam tragisch wie Kleists Schicksal, aber elegisch trüber ist das Grillparzers. Der österreichische Dichter, der teils Goethes „Iphigenie“ in ihrer mild antikisierenden Weise sich zum Vorbild genommen hatte, teils die schon besprochene Form des spanischen Dramas mit großem Geschick der deutschen Bühne anzueignen suchte, fand nur in seiner österreichischen Heimat einen mäßigen Erfolg. Der sensationelle Effekt der Schicksalstragödie in der „Ahnfrau“ kann hiebei außer Acht bleiben. Aber selbst ein so fesselndes Geschichtsdrama, wie „König Ottokars Glück und Ende“, brachte es doch mehr nur zu einem lokal-patriotischen Erfolg in habsburgischen Landen als zu dauerndem künstlerischem Leben auf der deutschen Bühne. Die etwas weich reflektierende Art, der gedämpfte Klang Grillparzerscher Dichtung konnte neben den mächtigen Schwerthieben und den lauten Posaunenklängen Schillerscher Dramatik nicht recht aufkommen. Und als vollends Grillparzer in Wien einen Mißerfolg erlitten hatte, und dadurch für einige Zeit mehr in den Hintergrund trat, vergaß man ihn im übrigen Deutsch-

land bald gänzlich. Sein Name und seine Werke wurden bei seinem 80. Geburtstage wie die eines Verstorbenen ausgegraben.

Es ist traurig, zu sehen, welche Dramatiker inzwischen die deutsche Bühne beherrschten; die Raupach, Uechtritz, Auffenberg, die immer neue historische Stoffe dramatisierten, nach festen Rezepten, wie besonders Raupachs endlose Hohenstaufentragödien sie aufweisen, waren wohlmeinende Leute, aber sie wirtschafteten mit einem von Schiller überkommenen Kapital, das sie schlecht verwalteten und allmählich verschleuderten. Es ist ein unerfreuliches Geschäft, das im einzelnen nachzuweisen, und bei dem Dunkel, in das jene Dichter schon verschwunden sind, nicht mehr erforderlich. Lieber seien einige Neuere genannt, an deren Leistungen im historischen Drama sich schmerzlich erkennen läßt, wie der Stillstand zum Rückschritt wird. Man nehme etwa Heinrich Kruses oder Martin Greifs historische Dramen. Ohne weiteres wird man empfinden, wie an Stelle des Schillerschen Schwungs eine nüchterne Trockenheit getreten ist, die doch nicht etwa realistischer Wahrheit zugute kommt, sondern die nur eine übergroße Abhängigkeit dieser Dichter von chronikalischen, historischen Ueberlieferungen und eine geringe poetische Zeugungskraft erweisen. Auf der anderen Seite könnten Geibel und Heyse bei ihren, der Geschichte oder Sage entnommenen Dramen sich der poetischen Feinheit und Lebendigkeit ihrer Empfindung und Sprache mit berechtigtem Selbstgefühl rühmen; dafür aber ist ihnen die Kraft Schillers und die Sicherheit seines dramatischen Wurfs großenteils verloren gegangen. Wildenbruch wiederum hat nur diese Kraft sich bewahrt; aber daneben das an der Antike gebildete Feingefühl Schillers eingebüßt, so daß die Wucht seines dramatischen Stils zur Brutalität wird. All diese Dichter haben von dem großen Erbe des Schiller'schen Dramas einzelne Stücke bewahrt, andere verloren und sind so echte „Epigonen", Zeugen nicht der eigenen, sondern einer vergangenen Größe.

Im Gegensatz dazu müssen wir zwei Dramatiker nennen, die durchaus von echtem Schrot und Korn sind, zwar beschränkt in dem bestimmten Kreise ihrer Begabung, aber dafür in ihm souverän, ohne Wanken herrschend: Hebbel und Otto Ludwig,

bei den Zeitgenossen langsam zur Anerkennung gelangt, und auch dann weder „populär“, noch „Mode“ geworden, dem heutigen Geschlecht innerlich verwandt, doch äußerlich fremd. Beide waren in sehr starkem Maß Realisten mit der Stärke und der Schwäche solcher Dichtercharaktere, mit ihrer Ueberzeugungskraft und ihrer abstoßenden Härte. Dem Schillerschen Jambenstil standen sie natürlich diametral gegenüber, selbst wo sie in Jamben dichteten, während ihnen die Prosa, die eigentlich angemessene Ausdrucksform war. Ludwig, ein leidenschaftlicher Verehrer Shakespeares, hat auch höchst ungerechte und verständnislose Betrachtungen über Schillers Dichtart geschrieben; indes man muß dies dem schaffenden Künstler, der unter Schillers ganz andersartiger, alles beherrschender Größe zu leiden hatte, zugute halten. Ludwig hat, durch nervöses Leiden, das allmählich sein Leben aufzehrte, behindert, seine Kraft nicht völlig entfalten können; Hebbel, auch schon im besten Mannesalter hingerafft, hat doch sein Schaffen noch bis zu einem Höhepunkt gebracht, den er schwerlich mehr überschritten hätte. Ludwigs „Erbförster“ und Hebbels „Maria Magdalene“ haben die engsten Lebensverhältnisse der Wirklichkeit in eine tragische, düstere Beleuchtung gerückt, haben die einfachsten, im täglichen Lebensring sich mühenden Charaktere zu einer tragischen Höhe erhoben, wie das bisher noch nicht erhört war und nicht möglich schien. Und sie haben das erreicht, ohne unnatürliche Greuel in solchem Maße zu häufen, wie das Tolstoi in seiner als Meisterstück des Realismus bewunderten „Macht der Finsternis“ getan hat. Eine noch bedeutendere Leistung aber war Hebbels Nibelungentrilogie. Die charakterisierende Kunst des Dichters feierte hier ihren höchsten Triumph; in wahrhaft divinatorischer Weise wußte sie die altdeutsche Reckenzeit neu zu erschaffen. Sie hält mit bewundernswerter Sicherheit die Mitte ein zwischen der nordisch-heidnischen Urwelt, die trotz Wagners Bemühungen doch nicht unsere Vorwelt ist, und zwischen der künstlich verfeinerten Welt des Ritter- und Minnesängertums. Sie führt uns wirklich hinein in die gärende, von tiefsten Gegensätzen bewegte Zeit des Uebergangs vom Heidentum zum Christentum; sie zeigt uns die Menschen bewegt von miteinander streitenden Ide-

alen, die zu ungeheuren Kämpfen und Katastrophen führen mußten, und sie tut dies mit einer Kraft der Charakterisierung, die in der schwerflüssigen, wie über Blöcke und Balken sich hinschleppenden Sprache uns Menschen von Geist und Wollen zeigt, die aber von dem abschleifenden, Leichtigkeit und Beweglichkeit gebenden Einfluß gesellschaftlicher Verkehrsitte gänzlich unberührt sind. Wie knorrige Eichen, deren jede weiten Raum für ihre mächtigen Aeste verlangt, stehen diese deutschen Kraftmenschen nebeneinander.

Hebbel erhielt für die Nibelungen den königlich preußischen Schillerpreis; Ludwig erlebte noch, daß die Rolle seines „Erbförster" eine der gesuchtesten Aufgaben der bedeutendsten Schauspieler wurde; aber eine wirkliche Macht im deutschen Kunstleben wurden doch weder Hebbel noch Ludwig. Die Macht blieb bei den Vertretern der hergebrachten, immer konventioneller werdenden, nicht mehr überzeugend wirkenden, idealisierenden Kunst. Zu Anfang der achtziger Jahre übte diese Macht vor allem Wildenbruch.

Da trat plötzlich die Reaktion ein. Mit unwiderstehlicher Kraft erhob sich die realistische Strömung und grub dem bisher so ruhigen Fluß unserer dramatischen Produktion mit stürmischer, fortreißender Gewalt ein ganz neues Bette. Schon oft ist es tadelnd und klagend ausgesprochen worden, daß die Führer dieser Bewegung nicht an die schon in unserer Literatur vorhandenen realistischen Kräfte, eben an Hebbel und Ludwig, anknüpften, sondern daß sie sich nach dem Ausland wandten und dort ihre Vorbilder suchten. Es mag sich dies wohl dadurch erklären, daß die ästhetische Revolution in Deutschland eng verbunden war mit einer tiefgehenden Gärung, in religiös-ethischen und politisch-sozialen Ueberzeugungen, und daß die neue Ideenmasse Richtung und Belebung nur bei den zeitgenössischen Dichtern finden konnte. Die Skandinavier vor allem wurden nicht nur als dichterische Genies, sondern auch als tiefsinnige Weise verehrt, und über allen anderen, auch über einen Strindberg und Björnson wurde Hendrik Ibsen erhoben. Als der neue Messias des Dramas wurde er vergöttert; auf die Schiller-Stufe des deutschen Dramas sollte die Ibsen-Stufe folgen.

Betrachten wir die eigentümliche und gewiß in ihrer Art

meisterhafte Kunst des großen Norwegers mit kritischer Schärfe, so finden wir, daß sie in diametralem Gegensatz zu der Kunst Schillers steht, und gerade dadurch mag ihr ungeheurer Erfolg in Deutschland bedingt worden sein. An Stelle des historischen Stoffes tritt der unmittelbar gegenwärtige; an Stelle der gewaltigen Ereignisse des Staatslebens die peinlichen und quälenden des engen Kleinlebens. Die großen, auf Fernwirkung berechneten Züge der Darstellung werden durch die sorgfältigste, minutiöse Detailmalerei ersetzt. Das Walten eines gerechten welthistorischen Schicksals wird durch den unerbittlichen Zwang des Vererbungsgesetzes abgelöst. Die Charakterzeichnung wendet sich vom Typischen zum Aufsuchen und Wiedergeben der seltsamsten und sonderbarsten individuellen Züge. Die Charakteristik geschieht meist indirekt durch die Mitspieler; wo sie direkt gegeben wird, handelt es sich entweder um unbeabsichtigten, ja, auch unbewußten, Selbstverrat der Personen, oder um Stellen, an denen der Dichter dem revolutionären Kritiker den Platz einräumt. Der Monolog beschränkt sich auf kurze, abgebrochene Worte und wird meist durch Gestikulation oder Bewegungsformen ersetzt. Die Verssprache ist gänzlich verbannt; die Prosa herrscht unbedingt und sie verzichtet absichtlich auf poetische Wärme, rhetorischen Schmuck oder oratorischen Fluß; scharf pointiert ist ihr dialektischer Gang. Von szenischen Wirkungen wird ganz abgesehen; charakterlose, dumpfige Innenräume sind die oft im ganzen Verlauf eines Stückes nicht wechselnde Szenerie. — Wenn man an alledem plötzlich Gefallen fand, so geschah es, weil man, von Schillerschen Prunkmahlen übersättigt, ein begründetes asketisches Verlangen nach Fastenkost spürte. Allein diese Kost hätte doch nicht befriedigen können, wenn sie nicht von einem Meister seiner Kunst zubereitet worden wäre. Ibsen als Künstler des dramatischen Aufbaues darf sich den großen Meistern der Weltliteratur zur Seite stellen. Es ist besonders die Konzentration der Handlung, wodurch er wirkt: Eine lange und oft verwickelte Vorgeschichte wird in dem Moment, wo die verschlungenen Fäden durch die Katastrophe zerrissen zu werden drohen, uns vorgeführt; und in einer rapiden Folge von Szenen wird rückgreifend das Gewebe der Ursachen und greifbar

gegenwärtig das Bild der Folgen uns vorgeführt; eine Technik, die nur in der griechischen Tragödie (z. B. dem König „Oedipus") schon mit solcher Schlagkraft angewandt ist. In den Einzelheiten der Ausführung hat Ibsen manches von den französischen Dramatikern, wie Dumas und Augier gelernt; aber er hat deren oft konventionelle Formen zum Ausdruck lebendiger Wahrheit erhoben.

Die Kunst Ibsens hat auf das junge deutsche Drama in jeder Hinsicht stark eingewirkt. Im kleinen und im großen, in den Einzelheiten minutiöser Wirklichkeitsdarstellung, wie in großen durchgehenden Linien, z. B. in der Anwendung des Vererbungsgesetzes, im stark hervortretenden Kampf des Individuums gegen dies Gesetz und gegen die Macht der Umgebung. Einzelne, wie vor allem Sudermann, haben vorzüglich die meisterhafte Technik Ibsens sich angeeignet, andere, vor allem Hauptmann, die Tiefe und Wahrheit der Lebensdarstellung. Manche haben auch diese Wahrheit bis zu so maßloser Wiedergabe aller Einzelheiten des Alltaglebens getrieben, daß darüber alle dramatische Technik und überhaupt alle Kunstform verloren ging; allein solche Verfehlungen haben nur ein kurzes Leben führen können. Einen schweren Mangel aber haben die neuesten Dramatiker mit ihrem Meister Ibsen gemein; einen Nachteil, für den sie freilich nicht verantwortlich sind, da er in dem gesamten Zeitgeist begründet liegt. Es ist der Mangel einer festen Weltanschauung, und demgemäß die Unfähigkeit, auf die aufgeworfenen Lebensfragen eine klare und unzweideutige Antwort zu geben. Hieran liegt es, daß den Dramen so oft „der Abschluß fehlt", wie der Leser oder Hörer mit einem gewissen Unmut bemerkt; er fehlt, weil der Dichter selbst sich kein Urteil darüber zutraut, welches der richtige Abschluß wäre. Dieses Urteil haben sich ein Schiller oder Shakespeare ebenso wie die großen französischen oder spanischen oder griechischen Dramatiker stets zugetraut, weil sie festen Ueberzeugungen folgten, die aus einer bestimmten Welt- und Lebensanschauung entsprangen. Wir aber heute — reden wohl viel von „moderner Weltanschauung", aber sie existiert nicht; es bestehen wirr sich kreuzende Gedankenrichtungen, die sich gegenseitig widersprechen und aufheben, aber doch oft in

derselben Persönlichkeit vereinigt sind. Vor allem aber, es existiert kein Glaube an das, was allenfalls von Weltanschauung vorhanden ist. Die wahre Anschauung unsrer Zeit ist die Skepsis, die Resignation auf eine bestimmte Weltanschauung, und darin liegt eine nicht zu überwindende Schwierigkeit für die Schaffung großer Kunstwerke, die das Leben in eine Kunstform bringen wollen. Wo keine einheitliche Anschauung des Lebens vorhanden ist, da ist es auch nicht in einheitlicher Kunstform wiederzugeben; da wird nur ein Stück äußerer Lebenserscheinung, aber nicht das innere Gesetz des Lebens dargestellt.

Eine Gruppe neuerdings erst aufgetretener Dichter hat dann die Einheit, die im Gedanken nicht zu finden ist, in der Stimmung finden wollen. Diese Gruppe, entstanden aus dem natürlichen Rückschlag gegen den, kurze Zeit hindurch ausschließlich herrschenden Realismus, ist von romantischer Färbung, im höchsten Maß das, was Schiller „sentimentalisch" genannt hat, ganz und gar der Versenkung in den Reiz ungestörter, bis zum Traumhaften verschwommener Stimmungen hingegeben. Erst im Beginn unseres Jahrhunderts sind die Anfänge dieser Richtung zur Ausgestaltung gelangt. Eine sehr glückliche Prognose konnte man ihr freilich von vornherein nicht stellen. Wohl mag sie in lyrischer Schönheit sich ergehen und ernste Rührung hervorrufen; aber die Schärfe und Sicherheit, die der Aufbau und die Silhouette des Dramas erfordert, hat sich dieser Richtung als ebenso schwer erreichbar gezeigt wie den Romantikern zu Anfang des 19. Jahrhunderts.

Wir stehen in einer Zeit wundersamer Gärung der Geister. Mit dem reichen vererbten Besitz unsrer dramatischen Literatur gibt man sich nicht mehr zufrieden, man will Neues schaffen und erringen. Ob man damit ebenso Wertvolles zutage fördern wird, als was man schon besessen, ist noch fraglich; jedenfalls ist der Trieb nach neuen Bildungen nicht zu hemmen, und er ist auch ein Zeichen gesunder Kraftentwicklung, wenn er nur nicht zur Geringschätzung der großen Leistungen früherer Zeiten und zur Ueberschätzung kurzlebiger Tageserscheinungen führt. Es hat wahrlich nicht an widerwärtigen Aeußerungen dieser Art gefehlt; aber sie sind glück-

licherweise im Schwinden begriffen. Der herostratische Ansturm gegen die Heiligtümer ist erlahmt; die alten Götter ragen wieder in unbefleckter Reinheit und Hoheit empor. Der Hexensabbat gegenseitiger Anbetung und Vergötterung unter gespreizten Nullitäten beginnt an seiner Lächerlichkeit hinzusterben. Aber der Kampf um neue Errungenschaften, das ernste Streben nach neu zu erwerbendem Besitz währt fort und erfüllt tüchtige, selbständige Geister mit der zähen Leidenschaft, welche hoffnungsfreudige Arbeit in dem Menschen entzündet.

Soll aber deren Schaffen mit gesunder Kraft zu dauernden Erfolgen führen, so muß sich zwischen dem ganzen geistigen Leben unsrer Tage und den engen, der poetischen Produktion zugewendeten Kreisen eine festere und regere Verbindung herausstellen, als es bis jetzt geschehen ist. Der größte Teil unsrer heutigen Gesellschaft steht mit seinen Interessen der künstlerischen Entwicklung äußerst fern, betrachtet Kunst und Poesie als recht nebensächliche Allotria. Dadurch wird andrerseits der Dichter dazu gedrängt, seine Befriedigung in einem exklusiv künstlerischen Selbstgefühl zu finden und sich in einen Kreis von speziellen Genossen und Verehrern einzuschließen. Zuerst muß das künstlerische Schaffen wieder allerseits als die ernste Arbeit ernster Männer anerkannt werden, ehe unsre Poesie und auch unser Drama sich aus der zeitweiligen Abhängigkeit von fremden Mustern, aus wechselnden Versuchen und Strömungen zu eigenem mächtigen Leben entfalten kann. Und ferner wird aus den ringenden Elementen der Vergangenheit, der antiken wie der christlichen, und aus den aufstrebenden Kräften der Gegenwart sich erst wiederum eine feste, das Volksleben tragende und erfüllende Welt- und Lebensanschauung herausbilden müssen, ehe der Dramatiker wieder mit Shakespearescher Sicherheit und Klarheit den Geist seiner Zeit und seines Volkes in unvergängliche künstlerische Formen wird bannen und gießen können.

Christian Dietrich Grabbe.

1901.

Die hundertste Wiederkehr von Grabbes Geburtstag, die in dieses Jahr fällt, kann sicherlich dem Andenken des Dichters keine würdigere Feier bereiten, als schon das vorige Jahr durch die Aufführung seines „Napoleon" ihm geweiht hat. Daß dies als Ganzes unaufführbare Werk dennoch auf die Bühne gebracht worden ist und in notgedrungener Verstümmelung doch einen nachhaltigen Erfolg erzielt hat, beweist die fortreißende Kraft der dramatischen Begabung Grabbes. Allbekannt ist aber auch, daß diese Kraft in ihrer Entwicklung traurig gehemmt worden ist, daß nur wild emporgeschleuderte Felsblöcke, kein künstlerisch gefügter, stolz getürmter Bau von ihr Zeugnis ablegen. Ob mehr eigene Schuld, ob mehr unglückliche Verhältnisse an der mangelhaften Entfaltung und der frühen Zerrüttung schuld gewesen, will ich hier nicht untersuchen. Grabbe ist keine Persönlichkeit, die, abgesehen von ihren Werken, ein dauerndes Interesse böte, und Nachforschungen nach den traurigen Personalverhältnissen solcher Menschen werden nur zu leicht zur Wiederaufdeckung widerlichen Klatsches, der sie schon bei Lebzeiten umlärmt hatte. Auf Grabbe hat Freiligrath jenen so oft zitierten Vers gedichtet: „Das Mal der Dichtung ist ein Kainsstempel"; ein Vers, welcher der Empfindungsweise einer Zeit entsprach, in der „Zerrissenheit" ein Kennzeichen der Dichter war, der aber auch heute noch eine Mahnung sein kann, philiströses Herausklauben der trüben Einzelzüge eines trostlos endenden Lebens zu unterlassen.

Grabbe, der Dramatiker, interessiert uns heute hauptsächlich als Vertreter des „Realismus" in einer sonst ganz unrealistischen, bald romantisch tändelnden, bald politisch schwärmenden Literaturperiode. Wilhelm Scherer sah in ihm „eine Art Vorbereitung auf Hebbel", Richard Meyer findet gar einen Weg von ihm zu Gerhart Hauptmann, speziell zu dessen „Florian Geyer". Ich aber muß gestehen, daß ich zu dem Realismus Grabbes wenig Zutrauen besitze. Der Dichter hatte von Haus aus eine derbe und klobige Natur; indem er diese rücksichtslos walten läßt, bekommen seine Werke einen Schein des Naturalismus; in Wahrheit sind sie aber von durchaus subjektiver Art. Wenn jemand, der gewohnt wäre, immer mit Kraftausdrücken aller Art um sich zu werfen, solche Ausdrücke etwa Moltke in den Mund legen wollte, so könnte man das doch nicht eine realistische Darstellung Moltkes nennen.

Was Grabbe vor allem verhindert, realistisch zu sein, ist eine merkwürdige, naive Selbstgewißheit, die ihn garnicht zu obejektiver Betrachtung des Wirklichen kommen läßt. Diese Naivität nimmt öfters geradezu kindliche Formen an. Sie ist wohl auch die Ursache, daß ein Mann von so feinem Verständnis für die verschiedensten dichterischen Individualitäten, wie Wilhelm Scherer es war, doch erklären konnte, für Grabbe besitze er kein Organ, er finde ihn einfach komisch.

Raum- und Zeitmaße, die der angeblich so rein idealistische Schiller immer sorgfältig zu berechnen pflegt, sind für Grabbe beliebig zu variierende Größen; wenn etwa berichtet wird, daß auf hoher See eine Flotte sichtbar werde, so tritt ihr Führer sicherlich, wenn kaum hundert weitere Worte gesprochen worden sind, ins Zimmer ein; wenn nach irgend einer Persönlichkeit verlangt wird, so ist sie sofort anwesend, auch wenn sie sich von Rechts wegen in weitester Entfernung befinden müßte. Grabbe hat sich hier Freiheiten zunutze gemacht, wie sie das antike oder das klassizistische französische Drama sich gestatten mußten, weil anders die Einheitsgesetze dieser Bühnendichtungen nicht zu erfüllen waren. Indem er aber, weit entfernt diese Gesetze anzuerkennen, sich zugleich der freien Kompositionsweise Shakespeares bediente, erreichte er auf

diesem Wege wohl das denkbar höchste Maß von Regel- und Zügellosigkeit der dramatischen Dichtung.

Naiv ist es auch, wenn er einen Aufsatz „Ueber die Shakespearomanie“ veröffentlicht und Shakespeare den Satz entgegenhält, vom Poeten sei „eine dramatische, konzentrische und dabei die Idee der Geschichte wiedergebende Behandlung“ zu verlangen. Der Gedanke, daß man etwa auch seine eigenen Dramen an diesem Maßstabe messen könne, kam ihm offenbar gar nicht in den Sinn, da er von der Vollendung seiner dichterischen Schöpfungen a priori vollkommen überzeugt war. Traute er sich doch unbedenklich zu, auch Goethe mit einem „Faust“ weit übertreffen zu können, wenn er nur auch über einen Jahresgehalt von dreitausend Talern verfügte!

Einen kindlich einfachen Charakter hat auch sein Patriotismus, der sich im Preisen deutscher Nationaltugenden und im Verhöhnen alles „welschen“ — sowohl französischen wie italienischen — Wesens nicht genug tun kann. Bisweilen erinnert dieser Patriotismus auch an den urteutonischen Chauvinismus unserer heutigen Wodansverehrer und Heilorufer. Aber zum Ruhme Grabbes muß man hervorheben, daß Nationalgefühl damals keine billige Dutzendware, wie es heute ist, war. Das junge Geschlecht war vielmehr gewohnt, alles politische Heil in Frankreich zu finden: das heroische Ideal in Napoleon verkörpert, — die realpolitischen Bestrebungen im Parlamentarismus erfüllt. Demgegenüber war Grabbes Verkündigung deutscher Größe eine selbständige Tat.

Selbständigkeit bis zur Donquixoterie, Originalität bis zur bizarrsten Seltsamkeit, ja bis zu sinnloser Launenhaftigkeit war die Signatur seines Lebens. Der Mann, der sich haltlos in Ausschweifungen zugrunde richtete, hat zugleich durch die Starrheit seines selbständigen Wesens die letzte Stütze, die ihm sein Freund Immermann als Theaterdirektor gewährt hatte, sich selbst zertrümmert, indem er in seinen Theaterkritiken auch nicht um eines Haares Breite von den Forderungen seines bittern und überscharfen Urteils abwich, das „Romeo und Julia“ oder „Maria Stuart“ ebenso souverän behandelte, wie die unbedeutendsten Tagespossen. Nahe lag diesem maßlosen Selbstgefühl und diesem uferlosen Drang

nach Originalität von jeher die Gefahr des Wahnsinns; doch sind es gerade die früheren Jahre, in denen diese Gefahr dem Dichter am stärksten zu drohen scheint; später schien sie mehr zurückgedrängt, bis die letzte unglückliche Wendung seines Geschickes zur geistigen und körperlichen Auflösung führte.

Die Jugendtragödie Grabbes, „Der Herzog von Gothland“, ist in der maßlosen Häufung der Gräuel, in dem sinnlosen Bombast der Sprache fast das Erzeugnis eines Wahnsinnigen zu nennen. Die Werke der „Sturm- und Drang“-Dichter sind zahm gegen dieses Kannibalenstück, — und was noch mehr ins Gewicht fällt, — sie wollen mit ihren gewaltsamen Mitteln doch gewisse Ideen zu möglichst durchschlagendem Ausdruck bringen; im „Herzog von Gothland“ aber herrscht die Lust am Entsetzlichen, Grauenhaften an und für sich ohne jede Einschränkung. Dieselbe Schrankenlosigkeit im Verfolgen grotesker Launen zeigt auch das Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“, obgleich es von weit wohltuenderem Eindruck ist, als die Tragödie. Die satirische Manier Tiecks, wie sie im „Gestiefelten Kater“ und anderen Stücken zum Ausdruck gekommen, ist hier auf ihren Gipfel getrieben; die zeitgenössische Literatur wird mit absoluter Souveränität verspottet, schließlich aber auch der Autor selbst, dessen Erscheinen die Komödie schließt. „Der vermaledeite Grabbe, oder wie man ihn eigentlich nennen sollte, die zwergigte Krabbe, der Verfasser dieses Stückes! Er ist so dumm wie ein Kuhfuß, schimpft auf alle Schriftsteller und taugt selber nichts, hat verrenkte Beine, schielende Augen und ein fades Affengesicht! Schließen Sie vor ihm die Tür zu!“ . . . . . Diese Warnung fruchtet aber nicht mehr; „Grabbe tritt herein mit einer brennenden Laterne“ — und der Vorhang fällt.

Betrachtet man diese beiden Stücke in Gemeinschaft, so erkennt man deutlich, wie der zügellose Humor für den Dichter das notwendige Gegengewicht war, das seinen Geist vor dem Ansturm der grausigen Phantasien, die ihn verwüsteten, zu retten vermochte, — und man darf sagen, daß das spätere allmähliche Versiegen der humoristischen Ader auch die Erschöpfung seiner Geistes- und Schaffenskraft vorbereitete.

Mit seinen Erstlingswerken hatte sich Grabbe inzwischen die Anerkennung eines beachtenswerten Talents erworben, — aber auch nicht mehr. Tieck war ihm günstig gesinnt; aber die eigentlichen Leistungen erwartete er noch von ihm. Die großartigen Ansätze zu einem „Marius und Sulla", die Grabbes Begabung für das historische Drama schon deutlich erwiesen, blieben unvollendet. Dagegen folgte der Dichter seinem phantastischen Drang noch weiter, indem er einen „Don Juan und Faust" zu dichten wagte. Die Zusammenführung dieser beiden Sagengestalten in einem dramatischen Kreise ist an sich schon ein charakteristischer Beweis der „den Herodes überherodisierenden" Phantasie Grabbes. Raum für beide Gestalten ist in einer Dichtung ebensowenig vorhanden, wie etwa für Siegfried und Dietrich, die das spätmittelalterliche Lied vom „Großen Rosengarten" erkünstelter Weise zusammenbringt. Daß der Dichter keine bessere dramatische Verwickelung der beiderseitigen Schicksale zu ersinnen wußte, als beide Helden sich in Donna Anna verlieben zu lassen, läßt deutlich erkennen, daß nicht ein tiefer, gewaltiger Ideengang ihn dazu geführt hatte, die beiden wilden Gestalten neben einander zu stellen, sondern nur ein maßloses Verlangen nach den stärksten Effekten. Im einzelnen enthält das Stück jedoch manchen kühn aufblitzenden Gedanken und manche großartige poetische Wendung. Interessant ist, daß der Gedanke, Fausts Seele zu retten, dem Dichter offenbar garnicht in den Sinn gekommen ist (Goethes „Zweiter Teil" war noch nicht bekannt), und doch hätte sich gerade auf diesem Wege Fausts und Don Juans Geschick in wesentlichen Kontrast gegeneinander stellen lassen: Faust, der sich aus der Macht des Teufels losreißt, — Don Juan, der ihr auf ewig verfallen bleibt. Auf Byrons „Manfred" geht es wohl zurück, wenn Grabbe auch im Moment des Todes den Faust noch sein Selbstgefühl gegen den Teufel behaupten läßt: „Wenn ich ein ewiges Wesen bin, so ring' ich auch mit Dir von Ewigkeit zu Ewigkeit, und möglich, daß ich siege, Dich nochmals tretend, wie ich schon getan."

Eine größere Wirkung über die erste Sensation hinaus konnte dieses Werk weder auf die deutsche Literatur noch auf die deutsche

Bühne ausüben, obgleich der Versuch der Aufführung gemacht und noch vor wenig Jahren in Meiningen wiederholt worden ist. Nun aber wandte sich der Dichter, getrieben vom Wunsche, durch das Theater wirken zu können, und getragen von dem Zuspruch verständnisvoller Freunde, zu einer größeren, zielbewußten Schaffensweise hin. In dem Doppeldrama, das er der staufischen Geschichte entnahm, schenkte er unserem dramatischen Besitz die erste Gabe dauernden Wertes. Um Grabbes „Friedrich Barbarossa“ und Heinrich VI. richtig zu werten, muß man berücksichtigen, daß damals Raupach noch nicht den großen Hohenstaufen-Zyklus gedichtet hatte, der in den dreißiger Jahren mit seinem eintönigen Pathos die deutschen Bühnen erfüllte. Grabbe hat Raupach die Wege gewiesen; er ist von seinem Nachfolger bei weitem nicht erreicht worden, wohl aber ist ihm der Erfolg, vor allem der Bühnenerfolg, von diesem aus der Hand gespielt worden.

„Friedrich Barbarossa“ ist freilich mehr „Historie“, dialogisierte Geschichte, als streng gebautes Drama; aber der Gegensatz zwischen dem Kaiser und Heinrich dem Löwen ist doch zu packender Wirkung herausgearbeitet. Dabei ist es ein Zeitbild großen Stils, das die aufstrebenden, ringenden Mächte von den Gestaden des Mittelmeers bis zu denen der Nordsee hinauf lebensvoll darstellt. Leicht zu bemerken ist, daß dem Dichter das verfeinerte, höfische Wesen des staufischen Rittertums nicht eigentlich sympathisch ist und wiederzugeben schwer fällt; wohler fühlt er sich, wenn er unter den nach seiner Auffassung urwüchsigen Niedersachsen Heinrichs des Löwen verweilen darf. Auffallend tritt auch hier Grabbes große Vorliebe für Schlachtenschilderungen hervor; an der Schlacht bei Legnano ist es noch nicht genug, es muß auch eine Entscheidungsschlacht zwischen Barbarossa und dem Löwen erfunden werden und Friedrich muß persönlich seinen Rivalen besiegen. Derartiges erschwert natürlich die Bühnendarstellung sehr; trotzdem ist sie möglich, wie vor dreißig Jahren ein Versuch Fedor Wehls auf der Stuttgarter Bühne bewiesen hat. Sehr viel ungünstiger für die dramatische Behandlung ist der Stoff Heinrichs VI. Das plötzliche Ende des jungen Kaisers inmitten einer großen Machtstellung und

noch größerer Pläne schneidet die Handlung jäh durch. Grabbe hat nicht gewagt, etwas zu erfinden, was den plötzlichen Todesfall dramatisch notwendig motivierte. So ist ein eigentlich dramatisches Interesse in dieser Historie kaum vorhanden; dagegen ist das Charakterbild des scheinbar äußerst impulsiven und leidenschaftlichen, in Wahrheit aber mit sicherer Kälte berechnenden Herrschers ungemein interessant gezeichnet. Und das Zeitbild — man darf schon sagen: Weltbild, das sich vor uns entrollt, und von England bis Palästina reicht, ist noch farben- und gestaltenreicher als im „Barbarossa".

Trotzdem wird man sich des Eindruckes nicht erwehren können, daß Grabbe auch hier noch nicht sein eigenstes Gebiet betreten hatte. Die mittelalterliche Welt, in ihrer durchaus konventionellen, teils durch die katholische Kirche, teils durch das Rittertum bedingten Ausgestaltung war ihm im Grunde fremd; ihre Ideale waren nicht die seinigen, ihre Sprache nicht die seinige. Die Ergebnisse seiner psychologischen Beobachtung und Erkenntnis hatte er nur in gezwungener Weise in diese Stoffe einführen können. Und auch die jambische Form, zu der er sich noch verpflichtet geglaubt hatte, gab ihm nicht die Möglichkeit, gerade die Eigenart seines sprachlichen Ausdruckes zur Geltung zu bringen, und hatte doch andererseits ihn nicht etwa zu künstlerisch-edlem Stil erzogen und geführt.

Das Werk, welches sein ganzes Können offenbarte, gab Grabbe erst in seinem „Napoleon". Das Thema ist die Gegenüberstellung eines großen Mannes und der kleinlichen Menge. Die Verehrung Napoleons, welche in Deutschland so schnell auf den Haß der Knechtschafts- und Kampfesjahre gefolgt war, hatte sich auch Grabbe angeeignet; aber nicht in der schwärmerischen und kritiklosen Weise, wie sie damals von sentimentalen Gemütern, die Napoleon selbst jämmerlich verachtet hätte, ausgebildet worden war. Grabbe zeigt entschieden große historische Auffassung; sein Napoleon ist kein Tugendheld, aber auch kein Ungeheuer; er ist ein Koloß von teils wohltätiger, teils zerstörender Kraft, in welchem aber die zerstörenden Mächte zuletzt das Uebergewicht gewonnen haben, in welchem die höchste politische Einsicht und Kraft zuletzt doch durch die maßlose

Entwickelung des Selbstgefühls verdunkelt worden ist. Mit so gigantischer Kraft er ihn darzustellen weiß, mit ebenso schneidendem Hohn hat er den Gegensatz, sowohl die klägliche Bourbonenfamilie als die urteilslose Volksmasse geschildert. Auf diesem innerfranzösischen Gegensatz beruht die ganze Handlung des Dramas. Der Kampf gegen das Ausland ist freilich auch dargestellt; und mit realistischer Schärfe sind Preußen und Engländer, Blücher und Wellington, gezeichnet; aber eine einheitliche Idee hat Grabbe in diesen Szenen nicht zum Ausdruck gebracht; man fühlt deutlich durch, daß er diese Seite der Handlung nur vorführt, weil er den historischen Verlauf nun einmal wiedergeben will, daß aber das eigentliche Problem, das ihn beschäftigt, das Verhältnis Napoleons zu Frankreich und den Franzosen ist.

In der zeitlichen Ausdehnung des Stückes hat sich Grabbe eine ihm sonst ganz ungewohnte enge Beschränkung auferlegt. Es sind nur die „Hundert Tage", die er darstellt. Diese sind an sich ja die größte Schwierigkeit für jede Napoleon-Dichtung. Wer das ganze tragische Schicksal des Mannes zeichnen will, der wird mit der erstmaligen Abdankung schließen und die nochmalige kurze Erhebung mit dem zweiten Sturz beiseite lassen müssen. Grabbe hat den andern Weg eingeschlagen; er hat nur diese Episode ergriffen. Eine Entwicklung des Helden konnte er daher nicht mehr geben; wohl aber eine tragische Situation, indem er den Helden vor eine von vornherein unmögliche Aufgabe stellte. Das unerhörte Unternehmen von 1815 konnte der genialen Kraft eines Napoleon momentan gelingen; dauernden Erfolg konnte es unmöglich haben. Innerhalb der zeitlichen Beschränkung hat nun aber der Dichter die vielseitigsten und weitesten Ausblicke uns eröffnet. Alle Stände und alle Parteien ziehen an uns vorüber. Dramatische Konzentration darf man freilich dabei nicht suchen. Aeußerlich betrachtet ist der „Napoleon" nur ein Buch- und Lesedrama; einzelne Szenen aber zeigen auch die große dramatische Kraft Grabbes und haben auch bei der Aufführung stark gewirkt. Freilich muß für die Bühne das Stück traurig zusammengestrichen werden, besonders im 5. Akt, der die ganze Schlacht bei Waterloo vorführt und dessen szenische

Bemerkungen wirklich ins Komische gehen. Die Sprache ist ungemein charakteristisch; die Prosaform gestattet dem Dichter, die verschiedensten Nationalitäten und Bevölkerungsklassen scharf zu unterscheiden, und an derben Witzen und Zynismen hat er es dabei nicht fehlen lassen; z. B. dem Berliner Soldaten alberne Kalauer zugeteilt. Realistisch möchte ich trotzdem den Stil des Dramas nicht nennen; oder sollte es realistisch sein, wenn Napoleon vor der Abfahrt von Elba das Meer anredet: „Amphitrite, gewaltige, blauäugige Jungfrau — schon lange läßt Du mich umsonst um Dich buhlen; ich soll Dir schmeicheln, und ich möchte doch lieber als Mann mit Waffen Dich den Händen der Krämer entringen, die Dich, o Göttin, mit der Elle messen und zur Sklavin machen wollen! Aber ich weiß, Du liebst ihn doch den Sohn der Revolution — einst vergaßest Du Deine Launen und trugst ihn mit sicheren Armen von den Pyramiden nach dem kleinen Glockenturm von Fréjus — morgen trägst Du mich von Elba noch einmal dahin — Amphitrite, schlumm're süß!" Man sieht, daß Grabbe neben aller Derbheit auch feierlich getragene Töne zu Gebot standen, und daß er neben aller Sicherheit historisch-politischer Auffassung und Betrachtung seinen Helden auch künstlerisch zu idealisieren wußte. Der Ausdruck des Zarten freilich war ihm gänzlich versagt; es ist durchweg eine harte und herbe Welt, in die er uns führt.

Der „Napoleon" erscheint mir zweifellos als der Höhepunkt der dichterischen Tätigkeit Grabbes. Es ist sein eigentümliches Wesen darin ausgesprochen, es ist die ihm eigene Form des Dramas von ihm darin geschaffen worden; diese Form ist aber noch nicht zu einem Extrem ausgebildet, in welchem sie schließlich sich selbst unmöglich macht und vernichtet.

Eine mehrjährige Pause der Produktion folgte auf die Vollendung dieses Werkes. Es ist die Zeit, in der Grabbe in seiner amtlichen Tätigkeit völlig Schiffbruch litt, in der eine unglückliche Eheschließung ihm den letzten Rest der Zuversicht auf sein Geschick und den letzten inneren Halt raubte. Immermann nahm sich seiner an, gab ihm Mut zu neuem Schaffen und stand ihm selbst mit kritischem Urteil bei. Allein die Kraft Grabbes war gebrochen; die Werke

dieser letzten Periode: „Hannibal“ und „Die Hermannsschlacht“ beweisen es. Wenn ich diese letzten Dramen mit dem „Napoleon“ vergleiche, so ist es mir, als sähe ich den Prozeß des Verkümmerns, des Absterbens des Gehirns deutlich in der Reihe dieser Werke abgespiegelt. Natürlich zeigt sich dieser Prozeß am meisten vorgeschritten in dem letzten, der erst unmittelbar vor des Dichters Tod vollendeten Hermannsschlacht.

Die Herbheit und Härte ist zur Trockenheit geworden, die Knappheit der Darstellung zur Kargheit, die undramatische, epische Führung der Handlung zu langweiliger Einförmigkeit, die kühne sprunghafte Art der Motivierung zu krasser Unwahrscheinlichkeit. Im „Hannibal“ ist alles, was sich auf die karthagische Gegenpartei (Hanno und Konsorten) bezieht, durch diese kindliche Unwahrscheinlichkeit der Erfindung und Motivierung geradezu ungenießbar; das Liebesverhältnis zwischen Brasidas und Alitta ist mit öder Kälte behandelt; auf Seite der Römer ist Fabius Maximus zu einer Karikatur geworden. Hannibal selbst ist noch großartig empfunden und angelegt; aber nur skizzenhaft ausgeführt. In dem König Prusias, der den letzten Akt beherrscht, hat Grabbe noch einmal seine humoristisch-satirische Kraft gezeigt und eine bizarr komische Gestalt geschaffen. Auf der Bühne würden gewiß manche Partien des „Hannibal“ noch wirksamer sein können, wenn das Stück eine völlige Umarbeitung für die theatralischen Zwecke erführe; aber es müßte von Schauspielern ersten Ranges gespielt werden, die aus den bloß skizzierten Figuren runde Menschen erst zu erschaffen hätten.

In der „Hermannsschlacht“ glaubte Grabbe durch seine genaue Kenntnis der Oertlichkeit, durch seine von Kindesbeinen an erwachsene und immer treu gehegte Heimatsliebe ein Werk von besonderem poetischem Zauber hervorbringen zu können. Aber die Kraft reichte nicht mehr aus. In endloser Wiederholung folgen die Kampfesszenen aufeinander, und sie werden nicht dadurch lebendiger, daß die Berge und Täler, in denen sie sich abspielen, gewissenhaft bei Namen genannt werden. Die barocken Einfälle, die daneben auch nicht fehlen, arten zu völliger Sinnlosigkeit aus, wenn z. B. in der

Gerichtsszene vor dem römischen Prätor Kläger und Klägerin mit den echt cheruskischen Namen Katermeier und Erneste Klopp auftreten; offenbar beabsichtigte der Dichter hierbei eine Satire auf die Anwendung des römischen Rechts im jetzigen Gerichtsverfahren zu schreiben, aber sie wurde zur traurigsten Satire auf seine eigene Dichtweise. Erst fünfunddreißig Jahre alt, hatte Grabbe sich doch vollständig ausgelebt, ja überlebt. Der Tod war ihm ein Erlöser.

Durch diesen raschen Ueberblick über die hauptsächlichen Werke des Dichters dürfte wohl unser anfängliches Urteil bekräftigt worden sein, daß Grabbe nur mit großem Vorbehalt zu den Vertretern des Realismus gezählt werden kann. Mit Hebbel ist er durchaus nicht zusammenzustellen. Bei diesem ist für die dramatische Komposition immer der Verstand maßgebend, der alles seinem Kalkül unterwirft; bei Grabbe ist alles der Herrschaft seines Gefühls, oft leider auch seiner Laune unterstellt. Dagegen möchte ich, so überraschend es zunächst scheinen mag, eine Parallele ziehen zwischen den Hohenstaufendramen Grabbes und den Werken der letzten Periode Wildenbruchs, dem Kaiser Heinrich und der Tochter des Erasmus. Es ist das gleiche subjektive Pathos, verbunden mit öfters brutalen naturalistischen Kraftäußerungen; es ist dieselbe Aufeinanderfolge einzelner, mit dröhnendem Klang herausgeschmetterter dramatischer Effekte. Der „Napoleon" und die beiden letzten Dramen entfernen sich dann aber weit von Wildenbruchs Art. Von diesen Werken aus hat Richard Meyers geistvolle Kombinationskunst eine Verbindungslinie zu Hauptmanns historischem „Milieu"-Drama ziehen wollen. Ich möchte aber dagegen betonen, daß bei Grabbe doch stets die Persönlichkeit des Helden im Mittelpunkt des Interesses steht, daß auch die überreiche Schilderung der Umgebung, wie sie sich im „Napoleon" findet, doch immer dazu dienen soll, den Helden zu beleuchten, wiederzuspiegeln, zu kontrastieren, kurz sein Bild auf irgend eine Weise deutlicher zu machen. Grabbe war kein Gefangener des „Milieu", die Geschichtsbetrachtung Taines hätte er sicherlich nicht gebilligt; er wäre der begeistertste Verehrer großer Männer gewesen, wenn er sich nicht selbst ihnen gleichgestellt hätte. Arm in Arm mit Napoleon verachtete er die französische Kanaille,

mit Hannibal die karthagische. Grabbes Dramen können immerhin durch Umarbeitung den gewohnten Erfordernissen des historischen Dramas angepaßt werden; bei Hauptmanns „Florian Geier" wäre eine solche Operation ganz unmöglich, denn der Titelheld hat gar nicht die Kraft das ganze Stück zu tragen, und soll nach des Dichters Absicht auch gar nicht diese Kraft haben.

Daß durch Grabbes Vorbild eine neue Form des historischen Dramas geschaffen werden könne, glaube ich nicht. Vielmehr halte ich Grabbes dramatischen Stil für einen durchaus individuellen, nicht nachzuahmenden. Wohl aber ist es eine Pflicht unserer Bühnen, soviel ihnen möglich, sich in den Stil seiner Werke zu fügen und sie zur Darstellung zu bringen. Der „Barbarossa" könnte als wertvolles patriotisches Werk in den festen Bestand unserer Theater aufgenommen werden. Vor allem aber darf der „Napoleon", nachdem er einmal für die Bühne gewonnen ist, ihr nicht mehr verloren gehen. Für unternehmende und scharfsinnige Leiter wird es eine lockende und interessante Aufgabe sein, immer befriedigendere Formen der Bearbeitung zu finden, immer mehr den wesentlichen Gehalt des Werkes aus der Masse der Zutaten herauszufinden und dramatisch wirkungsvoll darzustellen. Hier würde auch für Schauspieler, die den klassischen Kunstformen entfremdet sind, sich doch die Möglichkeit bieten, sich an eine Aufgabe großen historischen Stils mit den ihnen zugänglichen und vertrauten Mitteln zu wagen.

Und dem Dichter wird dadurch die verdiente Ehre zuteil werden. Grabbe kann nicht verlangen, als Persönlichkeit im Gedächtnis der Menschen zu leben, er gehört zu denen, die alles, was Bedeutendes in ihnen ist, in ihr Lebenswerk niederlegen, denen neben dieser Leistung für sich selber nichts mehr übrig bleibt, und die auch anderen daneben nichts bieten können. Als er mit schwindenden Kräften an seinem letzten Werke arbeitete, schrieb er: „Der Hermannsschlacht unterlieg' ich fast. Wer kann das Ungeheure, jeden Nerv Aufregende vollenden, ohne zu sterben!" — Aber dieses Sterben ist zugleich ein Auferstehen. Und die Zuversicht des Fort=

lebens in seinen Werken hat den Dichter selbst in den trübsten Stunden nicht verlassen. Möge sein Jubiläumstag kräftig dazu mitwirken, diese Zuversicht zu bewahrheiten! Möge man scheiden in seinem Lebenswerke zwischen dem Verfehlten und dem Vollendeten, aber dieses Vollendete dankbar in dem unvergänglichen Schatz unserer Poesie lebendig bewahren!

Eduard Mörike.

Still und einsam hat Mörike gelebt. Ein Freund schrieb nach seinem Tode: „So sehr war es ihm gelungen, sich schon bei Lebzeiten aus der Welt Staub und Zank zu retten, daß manche sich wohl bei der Kunde gewundert haben, daß er bis dahin noch gelebt habe." „Wie ein stiller Berggeist aus einer Gegend wegzieht, ohne daß man es weiß," meinte Gottfried Keller, sei Mörike gestorben.

Nie hat er sein Dichten geräuschvoll ins Getriebe des Lebens sich mischen lassen; nie hat er es künstlich getrieben und gesteigert, um nicht an Berühmtheit zu verlieren, um nicht in der Gunst des Tages überflügelt zu werden. Wie Tassos Dichten glich das seine dem Spinnen des Seidenwurms, der das köstliche Geweb entwickelt, weil er dem Gebot seiner Natur folgt. Seine Natur war tief und rein dichterisch angelegt; die Lyrik war seine Sprache, ob sie auch nur selten erklang; als Geistlicher, als Lehrer, als Gesellschaftsmensch redete er wie in fremden Zungen. Ihm rauschten die Quellen, was andern unhörbar blieb, wie in dem wundersamen Nachtlied: „Doch immer rauschen die Quellen hervor, sie singen der Mutter, der Nacht in's Ohr, vom Tage, vom heute gewesenen Tage."

Wir aber, forschende und kritische Menschen von heute, wollen an den melodischen Klängen uns nicht genügen lassen; wir wollen wissen, wie der Dichter geworden, wer auf ihn gewirkt hat, menschlich und künstlerisch; wir wollen, soweit es möglich ist, seinen Genius nicht nur horchend bewundern, sondern auch begreifen.

Oberflächlich betrachtet, gibt es nicht leicht etwas Reizloseres und Unbefriedigenderes als das Leben Mörikes. Ein Theologe,

der ohne große Eignung und Neigung zum geistlichen Amt sich doch jahrelang durch zahllose Vikariatsstellungen hindurchquält und um eine Pfarre bemüht; der, nachdem er sie endlich erlangt, seine Amtspflichten sehr nebensächlich abmacht und mit kaum vierzig Jahren sich pensionieren läßt; der dann sich in lässiger Weise nach dem und jenem umsieht und endlich in einer Lehrerstellung Genüge findet, die kaum mehr als Sinekure ist, bis er endlich schon frühzeitig auch von dieser sich zurückzieht und auch als Dichter verstummend langsam dem Tod sich in die Arme sinken läßt, — was bietet ein solches Leben Interessantes dar? Daneben eine Ehe, die in gleicher Weise unbefriedigend wirkt, weil auch hier Mörike keine Beherrschung der Verhältnisse zeigt; spät geschlossen, kann sie dem eingewöhnten Junggesellen nicht mehr bieten, was er von ihr erträumt hat, — und ist zugleich durch die fortdauernde Lebensgemeinschaft des Gatten mit einer innig geliebten Schwester in der vollen Entfaltung ihres Wesens von Anfang an gehindert, bis sie endlich zu schriller Dissonanz führt und mit einer tatsächlichen Trennung, aber nicht mit gerichtlicher Scheidung schließt.

Doch das Unbefriedigende seines Lebens hat der Dichter selbst nicht so gefühlt, wie es uns scheinen möchte. Er war so sehr Dichter im ganzen Wesen und Weben, daß gegenüber seinem Innenleben, gegenüber dem beständigen, still geschäftigen Leben seiner Phantasie alles andere, alle äußern und innern Beziehungen seines Daseins nur von untergeordneter Bedeutung waren. Seine Phantasie erfüllte und durchleuchtete alles; sie fand in den kleinsten Eindrücken und Erlebnissen Anregung zu unvergänglichen Schöpfungen, während zugleich die wichtigsten Ereignisse, wenn sie nicht befruchtend auf die Dichterphantasie wirkten, für Mörike nur der Ballast des Lebens waren. Goethe hat gesagt, die Muse verstehe das Leben nur zu begleiten, nicht zu leiten; Mörike hat es von ihr leiten lassen, und im Sinne der hohen Lebenskunst eines Goethe ist sein Leben gewiß nicht der Bewunderung wert; aber er hat auch nie danach gestrebt: er wollte nur träumen, warten, horchen, und wenn er den Quell der Poesie rauschen hörte, ihn in den Marmor der schönen Form fassen.

Worüber man angesichts solcher poetischen Lebensauffassung klagen darf, ist nur, daß die dichterische Ader Mörikes nicht reicher, nicht sprudelnder gewesen. Wir wollen nicht einstimmen in die moralisierenden Worte des stets zum Tadel fertigen F. Th. Vischer: „Talent verpflichtet"; denn seine Dichterpflicht vergessen hat Mörike sicherlich nicht. Aber wir müssen bedauern, daß, wie in physischer, so auch in geistiger Hinsicht es dem Organismus Mörikes an voller Lebenskraft fehlte; der Feinheit des Empfindens war die Kraft des Handelns und Schaffens nicht gewachsen. Es dauerte lange, bis aus dem Mutterboden seines Gefühls auch nur ein lyrischer Keim sich bis zur blühenden Pflanze entfaltete; zu umfangreichen künstlerischen Schöpfungen fehlte ihm, seit den Jugendtagen, da der „Maler Nolten" entstanden, überhaupt die Arbeitsfähigkeit. Aber diese Schranke wird doch nur von dem empfunden, der das Leben Mörikes reflektierend überschaut. Und die Folgezeit wird sie gar nicht mehr bemerken. Wie vieles bleibt denn auch von dem fruchtbarsten Dichter dauernd lebendig? Nur an wenige Schöpfungen knüpft sich meist der bleibende Nachruhm. Wer aber so karg und langsam reifend sich in seinem Schaffen gezeigt wie Mörike, von dessen Werk wird darum ein verhältnismäßig großer Teil sich probehaltig gegen die auslöschende Macht der Zeit erweisen.

Welche literarhistorische Stellung sollen wir dem Lyriker Mörike zusprechen? Ein so persönlich gearteter Dichter ist nicht leicht zu klassifizieren und zu rubrizieren. Leicht ist freilich die gebräuchliche Antwort, Mörike gehöre zur „schwäbischen Schule". Aber eine solche Schule hat es nie gegeben, nur eine enge landmannschaftliche Verbindung zwischen den schwäbischen Dichtern der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Mörike hat an ihr natürlich teilgenommen und zeigt auch Verwandtschaft mit den einzelnen Gliedern dieser Gruppe; aber gerade diese Verwandtschaften ergeben die einzigartige Vielseitigkeit seiner Dichterpersönlichkeit. Mit Kerner teilt er den Sinn für das Geheimnisvoll-Unbewußte, für die „Nachtseite der Natur", mit Uhland den für die mittelalterliche Welt, mit Hölderlin den für die Antike, mit Hauff den für das Märchen, mit Schwab den für den Realismus idyllischer Daseinsschilderung; er hat den geistlichen

Ernst eines Gerok, die sinnliche Genußfreude eines Waiblinger, den satirischen Humor eines Vischer. Gewiß jede einzelne dieser Eigenschaften gemildert, so daß sie sich nicht unversöhnlich bekämpfen, aber von jeder doch so viel, daß er neben allen Genossen, die wir genannt, als die unvergleichlich reicher angelegte Natur dasteht.

Um für diese Vielseitigkeit den historischen Schlüssel zu gewinnen, erinnern wir uns des Goetheschen Gedankens, daß der Dichter des neunzehnten Jahrhunderts der Sprößling der vermählten Klassik und Romantik sein müsse. In der Helena-Dichtung hat er ja selbst Lord Byron als diesen doppelt reichen Erben hingestellt. Neben dem schrankenlos sich auslebenden Pair einer weltbeherrschenden Aristokratie steht Mörike, das Glied eines landsmannschaftlich eng zusammenhaltenden, im Kleinen eingesponnenen Bürgertums, fremd genug und scheinbar klein da. Aber die innere Weite seiner Persönlichkeit trug gleichfalls den Reichtum des ganzen poetischen Erbes in sich. Wie lebt und webt er in Geist und Schönheit der Antike! Schon seine Uebersetzungen und Nachbildungen der Lyrik Anakreons, Theokrits, Catulls zeigen die persönliche Verwandtschaft seiner Eigenart mit der Eklogik und Idyllik des Altertums. Aber auch in eigenen Dichtungen, mögen sie nun im Hexameter erzählend oder im Distichon epigrammatisch reden, ist antikes Maß leitend und antike Gestaltungskraft herrschend. Besonders charakteristisch ist, daß Mörike selbst einen der dem deutschen Ohr schwersten antiken Verse, den sechsfüßigen Jambus, gern in poetischen Zuschriften, Anreden anwandte und ihn mit großer Sicherheit und Freiheit zu handhaben wußte. — Daneben aber die romantische Neigung in Stoffwahl und Formgefühl. Wie wird die Welt mittelalterlicher Sagen und Märchen lebendig in seinen Romanzen, auch wenn das Erzählte im einzelnen freie Erfindung seiner Phantasie ist. Wie weiß er durch geheimnisvolle, auf der Grenze des Realen und des Magischen stehende Gestalten den Zauber des Romantischen hervorzurufen; wie weiß er, Lyrisches und Episches eng verschmelzend, in den Bildern des Königs, des Töchterleins, des Knaben die ritterliche Welt, aber volkstümlicher, einfacher, als sie wirklich gewesen, lebendig zu machen. Er hat in dieser persönlichen dichterischen Kraft, die sich

ohne bestimmte Vorliebe aller gegebenen poetischen Mittel und Ueberlieferungen bedient, selbst etwas Goethisches an sich, und es lag ein ernstes Urteil dahinter, wenn ein Freund ihm nach Mayncs Bericht scherzhaft schrieb, er scheine Goethes verlorene Lieder auf ungesetzliche Art an sich gebracht zu haben, um sich damit zu brüsten. Mörike selbst hat seine Verehrung Goethes noch zu Lebzeiten des Meisters in dem schönen Sonett „Antike Poesie" ausgesprochen, in dem er den Einzigen feiert, der den griechischen Helikon noch zu beleben vermöge. „Da sah ich Iphigeniens Dichter stehn: Er ist's, an dessen Blick sich diese Höhn so zauberhaft, so sonnewarm erquicken. Er geht, und frostig rauhe Lüfte wehn."

Mörike war Goethe auch darin verwandt, daß er die Poesie nur als Poesie schätzte und meisterte. Obschon Geistlicher, wurde er niemals theologisch, obschon Lehrer, niemals didaktisch in seinem Dichten. Das war eine besondere Bewährung des Poeten zu einer Zeit, da die Poesie fast ausschließlich tendenziös war, als sich in den dreißiger Jahren das „junge Deutschland" einzig in den Revolutionsdichtern hervortrat und gegen sie konservative, aristokratische, klerikale Dichter den Kampf aufnahmen. Die künstlerische Enthaltsamkeit und Vornehmheit in diesen Kämpfen hat Mörike schwer damit büßen müssen, daß seine Töne nur langsam durch den Lärm des Tages dringen konnten und seine Werke lange wenig beachtet wurden. Nach seinem Tode noch ist ihm von dem Dichter des „Uriel Acosta" und der „Ritter vom Geist" nachgerufen worden: „Da treibt nichts, da gärt nichts, da will sich nichts gestalten .... Nirgends findet ein Leser den .... die Literatur als Kulturmoment weiter führenden Stoff". Das Wort „Kulturmoment" hat Mörike vermutlich in seinem ganzen Leben nie in den Mund genommen; aber sein Schaffen ist auch nicht wie das Gutzkows ein „Moment" geblieben, sondern es ist eine eigene, in sich selbst ruhende Größe geworden.

Diese Größe ist in vollem Maß freilich nur in seiner Lyrik zu finden. Als epischer Dichter hat Mörike nicht Gleichwertiges geschaffen, und als Dramatiker kann er überhaupt nicht gelten, da das einzige dramatische Werk, das Schattenspiel vom „Letzten König von Orplid", das in den „Maler Nolten" eingelegt ist, seine Be-

deutung nur durch die lyrische Schönheit gewinnt. Im Epischen sind nur die der Lyrik verwandten Romanzen auf der vollen Höhe Mörikescher Kunst; schon in der „Idylle vom Bodensee", die im einzelnen den epischen Ton so schön durchführt, ist doch die unglückliche einschachtelnde Kompositionsweise störend. In den Novellen kann ich den Wert, den Mörikes Freunde auch ihnen beigelegt haben, nicht entdecken; es fehlt die überzeugende Lebenswahrheit, es fehlt die siegende, unwiderstehliche Kraft, die Mörikes Lyrik eigentümlich ist. Es sind gewiß Dichtungen, die hübsch zu lesen sind: aber sie werden von Mörikes anderen Leistungen getragen; sie allein hätten sicherlich nicht ihn unsterblich gemacht, weder die im Märchenlande noch die auf dem Boden der Wirklichkeit spielenden. Eine Ausnahme macht „Mozarts Reise nach Prag"; aber hier ist nicht die novellistische Kunst das Entscheidende. Hier ist das Anziehende und Hinreißende das kongeniale Verständnis eines Künstlers für den andern. Mörike hatte zeitlebens die Bewunderung der Liebe für Mozart. Wäre er ein Historiker gewesen, so hätte er eine Biographie Mozarts geschrieben, — als Musikästhetiker eine theoretische Würdigung; da er ein Dichter war, schrieb er eine Novelle, in der Mozart leibt und lebt, wie kein Geschichtsschreiber ihn hinstellen könnte, — und in der die berückende Macht seiner Kunst sich so lebendig erweist, wie keine Reflexion es zutage legen könnte. Es ist falsch, wenn man wohl gesagt hat, daß in dieser „Novelle" die geschichtliche Schilderung Mozarts allzusehr überwiege; denn eben diese ist ja hier, was eigentlich dem Dichter am Herzen liegt. Er will Mozart zeichnen, wie er ihn sieht, aber doch den wirklichen Mozart; denn er ist überzeugt, daß er ihn richtig sieht; dagegen ist der Lauf der harmlosen Erzählung hier ganz nebensächlich.

Die Kunst des Fabulierens hat Mörike hauptsächlich in dem Roman „Maler Nolten" bewährt, der in dem engen Raum eine Fülle von Begebenheiten und Gestalten einschließt. Er hat ihn selbst als sein Lebenswerk angesehen und es als innere Nötigung empfunden, noch im Alter das Jugendwerk so umzuarbeiten, wie es seiner gereiften künstlerischen Einsicht entsprach. Wie Kellers „Grünen Heinrich" besitzen wir so den „Maler Nolten" in zwei Fassungen,

von denen wir unbedenklich die zweite vorziehen dürfen. Denn Mörike hat nicht etwa in der Umarbeitung sein eigenes künstlerisches Wesen verleugnet; nicht das hat er getilgt, was dem gemeinen Urteil der Welt fremdartig erschien, ja, er ist sogar mit einem gewissen Eigensinn auch seltsamen Irrgängen seiner Phantasie treu geblieben und hat nur insoweit geändert, als es von seinen eignen Voraussetzungen aus nach schärferem Durchdenken und künstlerischem Abwägen sich als gefordert ergab. Uebrigens ist die Neugestaltung nicht ganz zu Ende gediehen, so daß im zweiten Bande ein Freund des Dichters, Julius Klaiber, die einzelnen Blätter zum druckfertigen Ganzen zusammenschweißen mußte.

Doch würde es hier zu weit führen, diese kritische Frage im einzelnen zu verfolgen. Der genießende Leser darf sie auch ruhig beiseite lassen und den „Maler Nolten" unbedingt als ausschließliches Werk Mörikes betrachten. Es ist sogar ein eminent persönliches Werk. Nicht als ob Mörike selbst sich in dem Helden dargestellt hätte, aber so, daß er seine Lebensauffassung darin niedergelegt hat, nicht in der Form einer abgemessenen Gesamtbeurteilung, sondern in der Auswahl dessen, was er im Leben für sehenswert hält und sieht, in der Perspektive, von der aus er die Welt übersieht, in dem Ton und der Farbe, die er in die Welt hineinsieht. Einen großen Raum nimmt die Darstellung der aufopferungsvollen Freundschaft ein; die Liebe erscheint nicht als rein beglückendes, sondern als zugleich quälendes und aufreibendes Element, weil die volle Harmonie zwischen Mann und Weib nicht zu erreichen ist. Das politische und das höfische Lebensgebiet erscheinen durchaus in ungünstigem Licht als untergeordnete Sphären der menschlichen Existenz, wie sie Mörike selbst, ganz und gar Individualist, zu sehen gewohnt war. Kunst und Ethik geben die Atmosphäre, in der das Leben lebenswert erscheint, in der sich die Motive bilden, die ein edles Leben bestimmen. Die Welt des Unbewußten, der Ahnungen, des Hellsehens, der geheimnisvollen Bezüge erfüllt, umgibt und überwaltet die reale Welt in derselben Art, wie der Dichter dies selbst zu glauben geneigt war und zu fühlen meinte. Die Aeußerungen dieser Welt sind hauptsächlich an die Gestalt der Zigeunerin

geknüpft, welcher der Dichter zweifellos Züge einer eigenartig geheimnisvollen Persönlichkeit eingewoben hat, die in seinem Jugendleben eine eingreifende Rolle gespielt hat und die von ihm auch in den Dichtung und Wahrheit phantasievoll mischenden „Peregrina"-Gedichten künstlerisch wiederbelebt worden ist.

Man hat den „Maler Nolten" wohl mit Wilhelm Meisters Lehrjahren verglichen, weil in beiden Romanen ein der Selbständigkeit entbehrender Charakter den wechselnden Einflüssen des Lebens ausgesetzt und durch sie endgültig im Gang seiner Entwicklung bestimmt wird. Aber die Aehnlichkeit, die sich darin zeigt, wird doch weit überboten durch die Verschiedenheit in der Auffassung des Weltzusammenhangs und seiner Einwirkung. Bei Goethe wird der Held durch die Erlebnisse geläutert, geklärt, zum befriedigenden Lebensziel geführt; es waltet eine durchaus optimistische Auffassung der Fügung, der „höheren Hand", durch die der Mensch geleitet wird. Bei Mörike stimmt alles zusammen, um den „Maler" in Verwirrung, Schwäche hineinzuziehen und endlich ins Verderben zu stürzen; wie von finstern Mächten umgeben, erliegt er. Wollte Mörike damit eine entschieden pessimistische Grundanschauung zum Ausdruck bringen? Bei seinem religiösen Empfinden ist das doch nicht anzunehmen. Eher wollte er einen gewissen Prädestinationsglauben in der Handlung verkörpern; es gibt Personen, die dem Untergang geweiht, und solche, die zu siegendem Leben bestimmt sind. Aber diese Bestimmung ist keine willkürliche; sie hängt mit der Organisation des Individuums unlösbar zusammen. Mörike hatte vollkommen recht, sich über die zu beklagen, die ein mehr versöhnendes Ende seines Romans wünschten. Das Schicksal der Hauptpersonen ist wohl motiviert aus der eigenen Anlage, und die wunderbaren Ereignisse und Fügungen, die eingreifen, durchkreuzen die natürliche Entwickelung nicht, sondern gehen ihr parallel und stützen sie. Auf wie unsicherem Grunde das persönliche Geschick Noltens und der ihm Nächststehenden ruht, hat der Dichter schon durch die gewagte, aber hier trefflich passende Erfindung des maskierten Briefwechsels zwischen Larkens und Agnes gezeigt. Ein Liebespaar ist durch inneres Schwanken, nervöse Unsicherheit getrennt worden; der Freund des

Bräutigams unternimmt es durch eine Korrespondenz, die er unter dessen Maske führt, das Verhältnis wiederherzustellen. Das Mittel ist charakteristisch für den, der es ersonnen; die Urteilslosigkeit, mit der die Verstellung aufgenommen wird, charakteristisch für die Braut; die Willenlosigkeit, mit der der Bräutigam sich schließlich durch die an seinen Freund gerichteten Briefe wiedergewinnen läßt, charakteristisch für ihn. Es gehört eine ganz naive Sentimentalität dazu, um zu verlangen, daß aus diesen Voraussetzungen sich ein dauerndes Eheglück und eine biedere Hausfreundschaft mit dem freundlichen Vermittler entwickeln soll. Die Personen haben gerade durch diese Handlungsweise gezeigt, daß sie unfähig sind, ein fest gegründetes Gebäude des Glückes zu zimmern. Die Psychologie Mörikes ist eine äußerst feine, und Angriffe gegen sie bleiben unwirksam.

Leicht ist es dagegen, den Roman in Grund und Boden zu kritisieren, wenn man die Komposition oder die epische Erzählungskunst betrachtet. Die unübersichtliche, einschachtelnde Anordnung, die schon in kleineren Produktionen den Genuß erschwert, wird in dem umfassenden Gebiet des Romans geradezu eine Feindin des Lesers, der den natürlichen Gang seines Interesses immer wieder durchkreuzt sieht. Und in der Darstellung ist das fortwährende persönliche Hervortreten des Autors, seine Erklärungen, Beteuerungen, Entschuldigungen, Ablehnungen ungemein störend. Gewiß hat Mörike nicht absichtslos so geschrieben, und er würde auf Vorwürfe vermutlich geantwortet haben, daß das eben *sein* Erzählungsstil sei; aber wer sich auf dies Recht zurückzieht, muß auch dem Leser das persönliche Recht zugestehen, sich in seinem Urteil nach eignem Gefallen zu richten. Und ich glaube, daß diese persönliche Erzählungsart dem weiten und dem dauernden Erfolg des Malers sehr im Wege ist. Besonders unser heutiges Geschlecht ist wenig geneigt, solchen Einkleidungen und Umschweifen zu folgen; es hat nicht die Geduld dazu, will gerad auf die Sachen losgehen. Und es ist deshalb auch nicht zu tadeln; denn das Problem liegt noch tiefer. Was man epische Gesetze, überhaupt — etwas hochtrabend — „Gesetze" der Kunst genannt hat, das ist ja nichts anderes als die

durch Erfahrung festgestellten psychologischen Wirkungen bestimmter künstlerischer Bedingungen. Und es liegt in der menschlichen Natur, daß diese Erfahrungen sich immer von neuem bewähren, und daß der Künstler, der sie ignoriert, selbst unter den Folgen zu leiden hat.

Der „Maler Nolten" entschädigt für diese Mängel aber reichlich durch die Fülle der lyrischen Schönheit, durch den Stimmungsgehalt, durch die Mörike eigentümliche poetische Verklärung der Welt, die doch dem Realismus der Darstellung nicht Eintrag tut. Es ist, als wäre alles mehr von Leben gesättigt als im wirklichen Alltagsdasein. In dem Gedicht „Septembermorgen" hat Mörike die Natur mit den wunderbaren Worten durchsonnt: „Bald siehst du, wenn der Schleier fällt, den blauen Himmel unverstellt, herbstkräftig die gedämpfte Welt in warmem Golde fließen". So wirkt auch seine Darstellung auf uns; gedämpft — auch das Bild der höchsten Leidenschaft, der düstersten Tragik; aber doch von warmem Leben, dem goldenen Leben der Poesie alles erfüllt. In dem Reichtum und der Schönheit der Metaphern tritt dieses poetische Leben besonders hervor. Was für ein Bild gibt Mörike, um zu zeigen, wie das tiefste Leid durch die plötzliche Mahnung an eigne Schuld zum Schweigen gebracht wird! „Du siehst deinen eigenen Schmerz, dem Raubvogel gleich, den in der kühnsten Höhe ein Blitz berührt hat, langsam aus der Luft herunterfallen und halbtot zu Deinen Füßen zucken." Oder wie weiß er die im tiefsten Elend noch fortdauernde Gewohnheit des Daseins, selbst der äußeren Heiterkeit durch ein Bild nicht nur zu schildern, sondern zu erklären! „Ich bin nur eben wie das Schiff, das leck an einer Klippe hängt und dem nicht mehr zu helfen ist; was kann das arme Schiff dafür, wenn mittlerweile noch die roten Wimpel oben ihr Schelmenspiel im Wind forttreiben, als wäre nichts geschehen?"

Ein Dichter von so stiller Eigenart wie Mörike hat natürlich keine Schule machen können; weder junge Dichter, noch Aesthetiker, noch Literarhistoriker, noch Journalisten hat er an sich herangezogen, und eine Macht im literarischen Betriebe ist er nicht geworden. Aber an enthusiastischen Anhängern und Freunden hat es ihm doch nicht gefehlt; neben zahlreichen schwäbischen Landsleuten werden Männer

wie Schwind und Storm uns von den Biographen genannt. Und auch von der Fortdauer einer „engsten Mörikegemeinde" berichten sie uns, die auch schon die esoterischen Neigungen einer Sekte aufweist; sie zieht den „Urnolten" dem umgearbeiteten Werk vor. Es ist charakteristisch für des Dichters Art, daß eine so stille, aber unbedingt ergebene Schar ihm anhängt; aber darin darf sich seine Wirkung doch nicht erschöpfen. Seine Lyrik muß ein erworbener Besitz des Volkes werden. Manches hat dafür die Musik getan; eine Reihe seiner schönsten Lieder sind durch Kompositionen populär geworden. Aber darüber hinaus reicht die Kenntnis selten. Auch der große Schatz der nicht sangbaren Dichtungen, der antiker Form sich nähernden wie der Gelegenheitsgedichte, muß Gemeingut werden. Mörikes Nachlaß hat neben dem unserer Klassiker im Weimarer Dichter-Archiv seine Stelle gefunden. Möge das ein Symbol dafür sein, daß auch in der Schätzung der Nachwelt der Dichter und die ihm eingeborene poetische Kraft den ersten Größen unserer Literatur beigesellt werde.

Zur Würdigung der dramatischen Kunst Hebbels.

Mehr als jede andere Kunst ist die dramatische, sowohl in ihrer Entstehung als Dichtwerk wie in ihrer vollendeten Erscheinung auf der Bühne, Ausdruck der Zeit, aus der sie hervorgeht. Denn der wahrhaft dramatische Dichter schafft für das Theater; das Theater aber ist ein Bestandteil, eine Erscheinungsform der allgemeinen Kultur einer Zeit, nicht allein in ästhetischer Hinsicht, sondern auch in der allgemeinen Richtung des geistigen Interesses und der Erfassung sittlicher Probleme. So läßt sich von dem Drama einer Zeit als von einer einheitlichen kollektiven Größe sprechen.

Aber auch der Dichter schafft sich ein eigenes Drama, weil er zu den Bedingungen und Forderungen der Zeit in ein bestimmtes Verhältnis treten muß. Der Lyriker kann mit freier Willkür dichten; der Dramatiker muß sich schulen, seinem Schaffen eine bestimmte Richtung geben. Bei Goethe erweist gerade der große Spielraum, den er seinem dramatischen Stil gegeben hat, daß er nicht eigentlicher Dramatiker in der Hauptanlage seines dichterischen Wesens war. — Das heißt natürlich nicht, daß der bedeutende dramatische Dichter seine Gesetze sich von der Zeit einfach aufzwingen lassen muß, er folgt dem Gang, den ihn seine eigenen Gaben gewiesen; aber er fragt sich, wie er seine Gaben am besten und sichersten von der Bühne aus wirken lassen könne, wie er sie verwerten müsse, um zum Herrscher der Bühne zu werden.

Friedrich Hebbel war ein Mann zähester Selbständigkeit; er ist immer seinen eigenen Weg gegangen, und trotzdem hat auch er um die Bühne gerungen, hat gestrebt, auf ihr heimisch zu werden

und hat den stolzesten Triumph gefühlt, als es ihm endlich gelungen war, trotz starken Gegensatzes zur Tagesmode doch sie zu bezwingen, indem er die eigene Individualität zugleich an ihren Forderungen erzogen hatte. Als das Resultat dieses doppelten Kampfes um die Herrschaft und Kampfes mit sich selbst kann man das Hebbelsche Drama erkennen.

Hebbels Schaffenszeit fällt in die Jahre 1840 bis 1863. Die Signatur gibt dieser Zeit im allgemeinen das Jahr 1848. Der politische Kampf um den Liberalismus erfüllt sie. Auch die Poesie, auch das Drama ist politisch geworden; die Bühne wird beherrscht durch Laube und Gutzkow, zwei Männer, die trotz großer theatralischer Begabung doch gar nicht anders können als ihre Personen in Programmreden politische, soziale Tendenzen oder, wie Gutzkow gern sagt, „Kulturmomente" darlegen lassen. Die Vorherrschaft absichtsvoller Gedankenentwicklung schließt ein reines Verhältnis des Dramas zum Leben aus. Dem entspricht auch die Kunstform; im ganzen herrscht der Schillersche idealisierende Stil; aber er ist leblos geworden, er wird mechanisch ohne künstlerisches Gefühl in einseitiger Ausnutzung seiner rhetorischen Eigenschaften und Wirkungen angewandt.

Fremd steht Hebbel alledem gegenüber; er ist im Innersten seiner Zeit nicht fremd; aber er erfaßt, empfindet, begreift alles tiefer als die Dichter der Tagesmode. Die Kritik, hauptsächlich vertreten durch Gutzkow, zeigt sich gegen ihn verständnislos; bedeutende Qualitäten kann man seinen Werken zwar in mancher Hinsicht nicht absprechen; aber in die Tiefe ihres Seelenlebens und in die Geheimnisse einer innerlich notwendigen, dem Inhalt völlig adäquaten Kunstform vermag man nicht einzudringen. Und die hervorragendste Bühne Deutschlands, das Burgtheater, verhielt sich unter Laubes Leitung kühl, ja mißgünstig gegen den Dichter, der doch schon als Einwohner Wiens die praktisch wertvollste unmittelbare Beziehung zu deren hohem Kunstinstitut hätte gewinnen können; nur das Unumgängliche, ganz Unerläßliche hat Laube für die Vergegenwärtigung von Hebbels Kunst auf den Brettern getan. Schwer hat Hebbel darunter gelitten; aber doch hat sein gewaltiges Selbst-

gefühl ihn darüber erhoben; er hatte den festen Glauben, seine Zeit werde nach hundert Jahren kommen. Und wenn er sich in seinem „Michelangelo" an den Kritikern rächte, so geschah es mehr mit überlegenem Humor als mit ätzender Verbitterung.

Es hat nicht hundert Jahre gedauert, bis Hebbel das Publikum fand, das er sich wünschte, und die Kritik, die er allenfalls trotz seines Selbstbewußtseins doch hätte gelten lassen. Nicht nur, daß die Größe des Dichters heute über jeden Zweifel erhaben ist, sondern es ist auch eine Arbeit tiefen Eindringens und Durchschürfens geleistet worden, die uns zu wirklichen Vertrauten seiner geistigen Struktur und seiner künstlerischen Schaffensart gemacht hat. Versuchen wir einige Hauptzüge seines Wesens in ihren Grundlinien zu erfassen!

Was zuerst jedem auffallen wird, der sich von Hebbels dichtenden Zeitgenossen zu ihm selber hinüberwendet, das ist der stark realistische Charakter seiner Dichtung. Wir erkennen heute die historische Notwendigkeit, daß in der Poesie zur Zeit sich dieser realistische Charakter entwickeln mußte. Der Idealismus, den man als das künstlerische Prinzip schlechthin aufgefaßt hatte, war überspannt und leer geworden. Damals jedoch verstand die Zeit selber nicht, was ihr not tat. Hebbel war ein Vorwärtsdringender, der in seinem Ringen nach einem realistischen Kunststil erst allmählich Verständnis fand und sich Ansehen gewann.

Höchst merkwürdig aber ist, daß auch in unserer Zeit, die in den neunziger Jahren eine so entschieden realistische, ja naturalistische Periode durchlebt hat, die Vorkämpfer sich so wenig auf Hebbel beriefen und stützten. Sie meinten, nur im Auslande die Vorbilder und Zielweiser zu finden, und Tolstois „Macht der Finsternis" war dem jungen Dichtergeschlecht weit mehr vertraut als Hebbels „Maria Magdalena". Es mußten erst die Literaturhistoriker kommen und darauf hinweisen, daß in diesem deutschen Drama bereits geleistet war, was die jungen Stürmer des Realismus erstrebten, und zwar geleistet bei strenger Aufrechthaltung der dramatischen Form, die nach der Meinung jener den neuen Gehalt unmöglich aufnehmen konnte, sondern durch ihn gesprengt werden mußte. Genannt frei-

lich wurde Hebbel oft und dabei meist mit Otto Ludwig zusammengestellt, obgleich dessen eingeschränkte Produktivität eine umfassende Beurteilung in allen Beziehungen kaum zuläßt. Dennoch glaube ich sagen zu dürfen, daß Otto Ludwig dem neuen Realismus, der zum Naturalismus neigt, noch näher verwandt ist als Hebbel. Den letzteren könnte man eher mit Kleist zusammenstellen. Otto Ludwig betrachtet als Künstler die Natur mit wirklich reiner, vollkommener Objektivität; jede ihrer Erscheinungen ist ihm gleich wertvoll; Kleist ebenso wie Hebbel richten dagegen ihr Interesse auf das, was ihnen vorzugsweise charakteristisch, d. h. durch konsequente Ausbildung der Eigenart Aufmerksamkeit und Achtung fordernd erscheint. Sie selbst dürfen mit noch größerem Recht „Charakteristiker" als „Realisten" genannt werden. Bei Hebbel steigert sich diese Bevorzugung des Charakteristischen in der Ausführung bis ins Extreme. Knorrig, schwerflüssig wird nicht nur die Redeweise seiner Personen, sondern auch schon die Art, wie sie ihre Gedanken im Innern formen, wie sie sich durch eine Bildersprache auszudrücken suchen, die oft das Verständnis nicht erleichtert, sondern mit größeren Erschwernissen umbaut. Hebbel scheut sich nicht im mindesten — ebensowenig wie Kleist — durch die äußerste Steigerung dieser ihm eigentümlichen und überall sich aufdringenden Uebergewalt des Charakteristischen den Leser und Zuschauer zu verblüffen, zu verletzen, zurückzustoßen; er bequemt sich nicht an; er verlangt, daß man ihm sich anbequeme. Auch in die einzelnen Züge der Handlung hinein wirkt dieser Hang und kann zu grotesken Szenenbildern führen. Wenn Gunter und Hagen schließlich in äußerster Erschöpfung von Dietrich bezwungen worden sind, und der fast umsinkende König nach einem Stuhl verlangt, so wirft sich Hagen vor ihn auf alle Viere nieder mit den Worten: „Hier, edler König, hier, und einer, der dir selbst sogar gehört!" Eben derselbe Hagen, der hier bis zur Selbsterniedrigung seine Unterwürfigkeit ausschöpft — derselbe reizt die rachebrütende Kriemhild ohne jede Nötigung zum verzweifeltsten Zorn, indem er das Schwert Siegfrieds mit herausforderndem Behagen auf seine Knie legt und selbst sie daran erinnert, daß er es dem Ermordeten geraubt hat. Das sind Züge, die nicht aus der Situation, nicht aus der Handlung,

sondern nur aus dem ganz individuell geschauten Charakter der Person sich erklären. Zur höchsten Steigerung ins Bizarre hinein ist diese Charakterisierungsart in der Gestalt des Vaters in „Maria Magdalena" getrieben; der alte Meister redet und handelt fortwährend in einer Weise, die der gegebenen Situation vollkommen widerspricht — so wenn er seinen Sohn ganz grundlos des Diebstahls beschuldigt, von der Tochter die schlimmste Ehrlosigkeit als möglich annimmt; aber als ein vollkommen individuelles, einzigartiges Menschenbild ist er eine Schöpfung gewaltiger Dichterkraft.

Und zwar der Kraft eines Dichters, der selbst im stärksten Sinn des Worts eine eigenartige Persönlichkeit gewesen ist, eine Welt für sich, die die Welt außer sich nur als Stoff für ihr eigenes Schaffen, nicht als Macht oder Autorität betrachtete. So überscharf auch Hebbels Personen charakterisiert sind — sie sind doch zugleich Abbilder seines Wesens, er lebt in ihnen, er redet in ihnen, die allesamt Hebbelisch sprechen. Hebbel will seine eigne Persönlichkeit in das Drama legen; die Objektivität seiner Menschenbeschauung und Darstellung hindert ihn nicht; denn sein Auge sieht scharf, nur was ihm gemäß ist und sieht an vielem anderen vorbei, und seine Darstellung ist zwar nie von den Wurzeln des Realismus losgelöst, aber sie entwickelt aus diesen Wurzeln Gebilde seiner Wesensart. Aber trotz dieser Uebergewalt der zähesten Individualität will er doch in seinem Drama mit vollem Bewußtsein ein Weltbild geben — ein Bild dessen, wie sich die Welt nicht dem oberflächlichen Hinsehen, sondern seiner erarbeiteten und durchgebildeten Anschauung darstellt. Diese selbständige Weltanschauung sich zu erhalten und sie zur Geltung zu bringen, war schwer in einer Zeit, die noch mehr wie die unsrige von wenigen, schablonenmäßigen Parteianschauungen beherrscht wurde. Hebbel war dies Schablonenmäßige unerträglich; gerade in dieser Empfindung fühlt er sich scharf von dem alles be- und aburteilenden Karl Gutzkow getrennt, der sich verpflichtet fühlt, überall auch als Dichter und als ästhetischer Kritiker die Weltanschauung des Liberalismus zu verfechten. Hebbel will tiefer graben, er will nicht mit fertigen Maßstäben an die Dinge herantreten; er will zu ihrem Wurzelboden vordringen und dort in ihrem Entstehen die Gesetze ihres

Wesens finden, er will vor allem das Gesetz erkennen und darstellen, von dem das Menschenleben beherrscht wird. Dieses Gesetz wirkt sich in dem Individuum aus, aber es erfährt auch die rebellische Gegenwirkung der Individuen. Der Gegensatz zwischen dem schroffsten individuellen Lebenswillen und dem waltenden Gesetz wird Hebbels Lieblingsthema. Das Rätsel des Lebens ist ihm die Zerspaltung des Allgemeinen in das Individuelle, das doch wieder nach dem Allgemeinen, Gesetzlichen zurückstrebt. In geheimnisvollen und doch klargedachten Distichen hat er diese Grundauffassung seiner dramatischen Kunst ausgesprochen:

„Packe den Menschen, Tragödie, in jener erhabenen Stunde,
Wo ihn die Erde entläßt, weil er den Sternen verfällt,
Wo das Gesetz, das ihn selbst erhält, nach gewaltigem Kampfe
Endlich dem höheren weicht, welches die Welten regiert;
Aber ergreife den Punkt, wo beide noch streiten und hadern,
Daß er dem Schmetterling gleicht, wie er der Puppe entschwebt."

Ihm erscheint das Gesetz stets als das übergeordnete; es ist ja ein „Weltgesetz"; wie könnte seine Geltung je zweifelhaft sein? Von diesem Gesichtspunkt betrachtet, ist nicht einmal mehr der Mensch der höchste Gegenstand des Dramas, sondern das Weltganze in seiner Quintessenz:

„Himmel und Erde gehn dem Dichter zwar nicht in den Rahmen,
Aber wohl das Gesetz, das sie beherrscht und bewegt."

Aus dieser Gesetzesverehrung ergab sich die Anschauungsweise, die, äußerlich betrachtet, mit der konservativen Parteianschauung übereinkam und dem Liberalismus der Zeit entgegengesetzt war, die aber auf einem tiefen philosophisch-ethischen Grunde ruhte. Wer diesen Grund nicht erkennt und ihn nicht zu würdigen weiß, dem muß die Hebbelsche Dramatik oft hart, ja sogar unerträglich eng und unfrei erscheinen. Die unbedingte Herrschaft der „Sitte", in dem „Gyges", der Staatsraison in der „Agnes Bernauer", des Legitimitätsprinzips im „Demetrius", wäre unmenschlich, ja sogar kleinlich und niedrig, wenn nicht in Hebbels Sinn all diese Satzungen Ausflüsse und Niederschläge wären der gesetzmäßigen Ordnung, die in verborgener Weise das Geschick der Menschheit auf dem Wege

zu immer höherer Kultur und zu reicherer Selbstentfaltung bestimmt. Es war daher ein grobes, wenn auch den Zeitgenossen naheliegendes Mißverständnis, wenn man Hebbel als Diener herrschender Parteigewalten, als Dichter der Reaktion, der freiheitfeindlichen politischen Bestrebungen hinstellte. Mit mehr Recht kann man ein unpoetisches, auf fremdartigem Grunde ruhendes Baugerüst seiner Dramen erkennen in den Sätzen, die der Hegel-Schellingschen Philosophie entnommen, Richtlinien für die dramatische Handlung geliefert haben. Das Hegelsche System in seiner klassischen, unabänderlich geschlossenen Form, die fließende Schellingsche Philosophie in ihrer letzten „positiven" Entwicklungsphase haben ja zu einer Erhöhung der „objektiven" Mächte über Wollen und Wesen des Subjekts geführt, die von politischen und kirchlichen reaktionären Gewalten stark genug ausgebeutet worden ist. Bei Hebbel führt die Nachwirkung dieser von ihm aufgenommenen philosophischen Ideen zu einer Stärkung der Verstandesherrschaft gegenüber dem Gefühl, zu einer gewissen Kälte, mit der er auch der stärksten persönlichen Leidenschaft gegenübersteht — die etwas Unpoetisches in seine Dramen hineinträgt. Aber trotz dieser Kälte ist er doch unstreitig für die Tragödie prädestiniert, nicht für die Komödie, obgleich diese ja dem Verstande ein größeres Recht einräumt als die erschütternde Leidenschaftlichkeit der tragischen Dichtung. Es ist der überall durchschlagende Ernst seiner Auffassung, die herbe Schärfe seines Blickes, der nicht die versöhnenden Mittelglieder, nicht die ausgleichenden Farbennuancen zwischen den gegensätzlichen Potenzen und Bildern erblickt und ihn naturgemäß zur echten, notwendigen, nicht wegzuspielenden und nicht wegzuredenden Tragik führt. Sehr eigentümlich hat Hebbel selbst es zu begründen gesucht, warum nicht nur ihm, sondern dem ganzen Zeitalter die Komödie fernstehe:

„Wollt ihr wissen, warum uns die echte Komödie mangelt?
Weil die Tragödie sie bei den Modernen verschlingt!
Individuen sind als solche schon komisch, an sich schon;
Wer sie noch steigert, der bringt meistens auch Fratzen zur Welt."

Die komische Dichtung erscheint demnach dem Dichter nur als ein notwendiges Gegengewicht gegen die lastende Wucht

der im Gesetzmäßigen und Allgemeinen sich bewegenden, das Individuelle negierenden tragischen Dichtung. Da nun aber in der Gegenwart auch das Tragische individuell und darum von komischen Elementen durchsetzt worden ist, so ist kein treibendes Bedürfnis nach der „echten", künstlerisch hochstehenden Komödie vorhanden. Es läßt sich aus dieser Darlegung schließen, daß Hebbel im Lustspiel das rein Individuelle, wie wir es bei Shakespeare finden, höher schätzte als die das Typische suchende Charakterschilderung, wie sie in der Renaissancekomödie und in höchster Vollendung bei Moliére zu finden ist.

Doch kehren wir zu Hebbels eigner Wesensart zurück! Die Philosophie des Gegensatzes zwischen dem Gesetzlichen und dem Individuellen mußte zum Drama führen, der Kunstform, deren eigentliches Lebensprinzip der Konflikt ist. Die innere Gegensätzlichkeit mußte sich dann aber auch in der äußeren Kunstform ausprägen. Der Drang nach schärfstem Charakterisieren führt zum realistischen Stil; aber das starke Bewußtsein der Gesetzmäßigkeit kann sich daran nicht genügen lassen. Hebbel war von jeher kein Feind des Klassizismus; im Gegenteil, er verehrte ihn; aber er befand sich ihm gegenüber in eigentümlicher Lage, weil der Zeitgeschmack immer ausschließlich die idealistischen Elemente des Klassizismus betont und die starken realistischen Bestandteile, welche speziell der deutsche Klassizismus enthält, ignoriert hatte. Hebbel mußte sich deshalb ein persönliches Verhältnis zur klassischen Tradition schaffen; er revoltierte nicht gegen sie; aber er bildete sie in selbständiger Art nach einer besonderen Seite hin fort. Und allmählich gewinnt eine idealistische Formgebung das Uebergewicht. Otto Ludwig wurde immer realistischer in seinem Schaffen, die dramatische Kunstform mehr und mehr aufzulösen geneigt; er geriet in immer schärferen Gegensatz zu Schiller, Hebbel näherte sich ihm, dem „heiligen Mann", mehr und mehr. Hebbel begann mit der Prosa und schloß in den „Nibelungen" und im „Demetrius" mit dem Vers. Auf den dramatischen Bau in seiner Geschlossenheit und notwendigen Kunstform legt er immer größeres Gewicht. Anfangs zeigt sich noch Schwanken; die „Judith" hat noch zwei verschiedene Abschlüsse;

in der „Genovefa" wird nachträglich noch ein Schluß hinzugefügt. Später zeigt Hebbel gerade in der Architektonik absolute Sicherheit. Der Dialog strebt immer nach Natürlichkeit und Wahrheit, aber verfällt nicht in den Naturalismus, der die gegebenen Bedingungen der Kunstgattung, der dramatischen und bühnenmäßigen Wirkung außer acht läßt. Der Monolog ist selten, aber nicht grundsätzlich verpönt. Die Redeweise ist durchweg charakteristisch, dem Milieu des Ganzen entsprechend. Welch ungeheure Verschiedenheit trotz der Hebbelschen Eigenart, im Redestil der „Nibelungen", des „Gyges", der „Maria Magdalena"! Anstrengend, starke Verstandestätigkeit fordernd ist die Redeweise immer, dadurch im einzelnen nicht immer ästhetisch wirkend, im Totaleindruck aber immer bedeutend, oft gewaltig.

Die Vollendung seines Könnens hat Hebbel in den „Nibelungen" gezeigt. Staunenswert ist es, wie er aus dem gleichmäßigen Flusse des Epos den dramatischen Gehalt herausgegraben und aus allen Schlacken das reine Metall herausgeschmolzen hat. Es ist dies um so merkwürdiger, als Hebbel sich durchaus an unser mittelhochdeutsches „Nibelungenlied" angeschlossen hat, das doch kein lückenloses Ganzes ist und nach dem allgemeinen Urteil in wichtigen Punkten die Handlung nicht ganz ausreichend motiviert. Aber Hebbel hebt mit Genialität die großen notwendigen Gegensätze und die waltenden immanenten Schicksale der Hauptcharaktere hervor: Siegfried, der sonnige, aber das Leben allzu leicht und siegessicher anfassende Held, muß fallen, so gut wie Egmont, ganz abgesehen von der Verkettung der einzelnen Ereignisse; die Burgunden müssen zugrunde gehen durch den in der Maßlosigkeit seines Hasses und Neides dem Untergang verfallenen Hagen — an den sie sich unbedingt gebunden haben; sie müssen es, wie die Zeichen am Donaustrom es schon erkennen lassen, abgesehen von allen einzelnen darauf hinwirkenden Vorgängen.

Mit den „Nibelungen" hatte Hebbel auch auf der Bühne endgültig gesiegt. Gesiegt, weil er die innersten Forderungen der Zeit, die sie selbst nicht verstand, erfüllt hatte, weil er gegenüber der überlieferten, erstarrten Form des Dramas eine eigenartige

Form erschuf, die zwar die alte nicht umstürzte, die aber als ihren Leitstern das Charakteristische hatte und in diesem Streben unendlich entwicklungsfähig war.

Gleich nach diesem Siege ist er dahingegangen; er durfte sich im Tode glücklich preisen, und er tat es auch. Viel Bitterkeit hatte das Leben ihm gebracht, viel Bitterkeit hatte sich in ihm selbst entwickelt; aber sie war überwunden. Das Leben des großen tragischen Dichters endete nicht tragisch, sondern in innerer Versöhnung.

Gervinus.

(1905)

In unserer überdrängten, das Gestern nicht nur vergessenden, sondern auch verwüstenden Zeit haben die Säkulartage eine erhöhte Bedeutung gewonnen. Man wirft einen Blick auf eine Gestalt, die längst beiseite gedrängt, vielleicht schon umgestürzt war; sie erhebt sich, sie schreitet heran und plötzlich beschattet sie unseren Weg oder sie beleuchtet ihn mit Strahlen, die sie überraschend, ungeahnt entsendet. Das größte Beispiel, das wir vor kürzester Zeit erlebt, wirkt noch in uns allen nach; aber auch bescheidenere sind freudig zu nennen. Mörike, der Verkünder zartester Poesie ist für Viele vernehmlich geworden, die seine Stimme früher nicht erreichte; Grabbe, der Kraftdramatiker, der fast verschollen war, ließ seinen „Napoleon" auf den Brettern erscheinen und fand bei immer sich erneuernden Zuhörerscharen Beifall.

Kein Dichter ist es, an den der heutige Tag erinnert; ein Geschichtsschreiber der Dichtung, zugleich auch politischer Historiker, aber doch mehr als das: ein Mann, der der nationalen Geschichte Deutschlands angehört, ausgestattet mit dem Drang nach Aktivität, und schließlich in der Passivität eine tragische Gestalt. Zweimal hat Georg Gottfried Gervinus die Besten des deutschen Volkes in allen Tiefen aufgeregt: einmal zu begeisterter Bewunderung (1837) als er, einer der berühmten „Sieben" in Göttigen Amt und Brot dem energischen Protest seiner Rechtsüberzeugung opferte, das zweite Mal zu heftiger Entrüstung (1870) als er in öffentlicher Kundgebung sich von der langersehnten Erfüllung der nationalen Wünsche aufs Schroffste abwendete. Und doch war er beidemale derselbe Mann; er hatte sich nicht verändert. Was war denn eigentlich jener Mann, der, obgleich

Historiker und Literarhistoriker, sich doch beständig für berufen hielt, auf die Gegenwart und Zukunft seines Landes und Volkes zu wirken? War er ein Politiker, wofür er sich selbst vor allem hielt? Er war es im Grunde nicht, sondern ein unbedingter Diener und ein unbeugsamer Vertreter des Rechts, — wie er es verstand. Aber er folgte dem gerade unter Deutschen weitverbreiteten Irrtum, das Wirken für das Recht sei mit politischem Handeln identisch. Daß politische Kämpfe meist gerade aus dem Aufeinanderstoßen verschiedener Rechte entstehen, daß der politische Kampf auf die Macht abzielt, war der Generation, der er angehörte, noch nicht aufgegangen. So hat auch Ludwig Uhland gesungen: „Und Freie seid Ihr nicht geworden, bis Ihr das Recht nicht hergestellt." Als ob nicht die Unterdrücker der Freiheit gerade diese Unterdrückung für ihr Recht hielten! Aber was hier dem Politiker fehlt, das erhebt den Menschen in unserer Achtung umso höher. Gervinus ist — wie Uhland — nie um eines Haares Breite von dem gewichen, was er als Recht erkannte. Der Erfolg hatte für ihn nicht die mindeste werbende Kraft. Und weil er die Ereignisse von 1866 verabscheute, so waren ihm auch die von 1870, die auf jenen fußten, ein Greuel. Hierin stimmte er mit dem Altpreußen Gerlach überein, von dessen mystisch-pietistischer Weltanschauung sonst den nüchternen, knorrigen Gelehrten eine weltweite Kluft trennte. Bismarck hat es sich, wie bekannt, einige Mühe kosten lassen, Gerlach für sich zu gewinnen, bis er es als zwecklos aufgeben mußte — natürlich, denn zwischen dem Politiker, dem die salus publica alles ist, und dem Mann, der in sich absolute Maßstäbe von Religion oder Recht oder Moral trägt, ist keine Verständigung möglich. Deshalb scheiterten natürlich auch alle Versuche, Gervinus umzustimmen, die 1870 von Schriftstellern und Rednern gemacht wurden, welche über den Mann entrüstet waren, der das deutsche Volk um die Freude an seinen Großtaten bringen wollte. Vereinsamt ist Gervinus gestorben.

Geboren war er in der Zeit tiefer politischer Erniedrigung, aber höchster geistiger Entfaltung des Deutschtums. In seinem Geburtsjahr dichtete Schiller mit letzten Kräften die Szenen des „Demetrius", verfaßte Goethe die das klassische Ideal zur letzten Aus-

prägung führende Charakteristik Winckelmanns, — und sank das Deutsche Reich unter den Schlägen von Ulm und Austerlitz in Trümmer. Wie ein Vermächtnis dieses Geburtsjahres blieb in dem Mann allezeit lebendig ein doppelter Sinn: hohe Verehrung für unsere klassische Literatur und dringendes Verlangen nach politischer Größe der Nation.

Zuerst schien es freilich Gervinus nicht bestimmt, sich auch nur in einer dieser beiden Richtungen zu betätigen. Gleich seinem Zeitgenossen und Landsmann Liebig mußte er sich in Darmstadt zunächst dem praktischen Geschäftsleben zuwenden, und wertvolle Jahre gingen ihm verloren, bevor er endlich in Heidelberg sich dem Studium widmen konnte. In diesen Jahren hatte er sich mit poetischen Versuchen zu trösten gesucht, die aber nicht eine wirkliche Dichterkraft erkennen ließen und von ihm selbst später beiseite geschoben wurden. Auf der Universität wurde er ein Schüler Schlossers, und der Einfluß dieses weit mehr ethisch-politischen als historisch-kritischen Geschichtsschreibers hat sicherlich in Gervinus den Trieb, alle Erscheinungen nach dem Maßstab seiner eigenen Ueberzeugung zu messen, wesentlich verstärkt. Aus dem Studenten wurde bald ein Privatdozent. Zunächst forschte und lehrte er auf dem Gebiet der politischen Geschichte; bald aber wandte er sich der Literaturgeschichte zu, und schon 1835 erschien der erste Band der „Geschichte der deutschen Nationalliteratur", die, auf fünf Bände anwachsend, und in immer neuen Auflagen umgearbeitet, für Gervinus zu einer Lebensarbeit wurde. Das Buch war in der Geschichte der Wissenschaft epochemachend; man darf sagen: er hat die Literaturgeschichte als Wissenschaft in Deutschland erst geschaffen. Der Begriff war schon vorher — besonders durch die Brüder Grimm — festgestellt; einzelne Themata waren sehr glücklich bearbeitet; aber die Versuche einer einheitlichen Ueberschau des Ganzen und einer zusammenfassenden Darstellung waren höchst unbedeutend ausgefallen und sind heute kaum mehr nennenswert. Besonders für die älteste Zeit wurde erst durch Gervinus aus dem dürftigen Material der Grundplan für eine historische Darstellung geschaffen, und wiederum für die neueste Zeit wurde erst durch ihn eine klare Uebersicht der wett-

eifernden Bewegungen und Strömungen gegeben. Noch Wilhelm Scherer, der mit ganz anderen Voraussetzungen und Forderungen an die Literaturgeschichte herantrat, hat bekannt, von keinem seiner Vorgänger so viel gelernt zu haben, wie von Gervinus.

Andererseits liegen auch die Mängel des großen Werkes klar zutage. Daß Gervinus den rein ästhetischen Maßstab kaum kennt, geschweige denn anlegt, wollen wir nicht einmal dahin rechnen, obgleich es unserer heutigen Auffassung der Literaturgeschichte widerspricht; denn die ganze Absicht seines Werkes war eine andere; aber daß ihm die historische Wertung der Einzelerscheinungen abgeht, daß er von dem Standpunkt seiner Forderungen aus beständig Lob und Tadel austeilt, das bringt bisweilen geradezu verzerrte Bilder hervor, und macht auch die Lektüre solcher schulmeisternden Abschnitte oft unerquicklich. Der Standpunkt ist im allgemeinen der sittliche, natürlich nicht im beschränkten Sinn der Geschlechtsmoral, sondern in dem Sinn, daß der Dichter vor allem als Charakter, seine Werke als Ausdruck des Charakters, gewertet sind. Wollen wir selbst aber historisch gerecht sein, so müssen wir anerkennen, daß gegenüber dem geistreichelnden Wesen des „jungen Deutschland“, gegenüber der zerfahrenen Haltlosigkeit der einstigen romantischen Kritik dieses grobschlächtige Zupacken und kernige Drauflosreden auch sein Verdienst hatte. Am Schluß des Werks erhebt sich Gervinus dann zu jener berühmten Mahnrede, da er, der Literarhistoriker, dem deutschen Volk zuruft, sich von der Literatur, überhaupt vom ästhetischen Leben für eine ganze Geschichtsperiode abzuwenden und sich ganz dem Kultus der Tat zu ergeben.

Er selbst hatte schon demgemäß gehandelt. In den „Deutschen Jahrbüchern“ hatte er Einfluß auf den Gang der deutschen Politik zu gewinnen gesucht; in Göttingen, wohin er 1836 gerufen worden war, hatte er schon nach Jahresfrist mit seinem Widerstand gegen den Verfassungsbruch König Ernst Augusts ein Beispiel gegeben und es durch das Opfer seiner Stellung bekräftigt. Nach Heidelberg zurückgekehrt, wo er später Honorarprofessor wurde, unterließ er auch hier nicht, in Fragen des öffentlichen Lebens mit seiner Meinung offen hervorzutreten und die Konsequenzen, die sich ergaben, zu tragen.

Seine „Deutsche Zeitung“ suchte in mannigfacher Richtung, besonders in der Schleswig-Holsteinschen Frage kräftig einzugreifen. An der Bewegung von 1848 beteiligte er sich als Mitglied der konstitutionellen Mittelpartei der Nationalversammlung; doch war seine Mitwirkung nicht so durchschlagend, wie man wohl erwartet hatte. Hier hat er, wie es scheint, selber die Erfahrung gemacht, daß er zum eigentlich praktischen politischen Eingreifen doch nicht so gemacht war, wie er selbst geglaubt hatte. Daraus ergab sich wohl die Folge, daß er sich wiederum auf die rein wissenschaftliche Arbeit konzentrierte, wenn er auch seiner ganzen Art nach in diese sein persönliches Wesen und Wollen mit hineinlegte.

Im Jahre 1850 erschien sein Shakespeare-Werk: eine Apotheose, und doch zugleich eine Vergewaltigung des Genius. Gervinus hatte nach allem, was ihm an den deutschen Dichtern, auch den größten, mangelhaft und tadelnswert erschien, in Shakespeare seinen Mann, fast möchte man sagen, seinen Gott gefunden. Nicht nur ein umfassendes gelehrtes Studium, sondern ein liebe- und verehrungsvolles bis zum Grüblerischen scharfsinniges Durchdenken hat er seinem Lebenswerk gewidmet, mit dem entschiedenen Willen, überall die Vollkommenheit zu erweisen, nirgends eine Willkür oder Laune, einen Riß oder Sprung wahrzunehmen. Shakespeare ist hier von seiner Zeit, von seiner Nationalbühne losgelöst, er ist der Dramatiker, der Tragiker an sich. Diese Begeisterung konnte, mußte den Leser fortreißen; aber leider — worin bewährt sie sich vorzüglich? in der unglückseligen Gleichsetzung von tragischer Schuld und moralischem Vergehen, in dem Nachweis der lückenlosen tragischen Gerechtigkeit, welche moralische Verstöße mit dem Tode ahndet. Nach Gervinus' drakonischem Urteil haben auch Cordelia und Desdemona gerechterweise als Strafe für moralisches Verschulden den Tod erleiden müssen! Daß eine solche Auffassung den Weg zur Nachempfindung des wirklich Tragischen, der unlösbaren, mit sittlichen oder rechtlichen Urteilsätzen überhaupt nicht zu schlichtenden Konflikte verschließt, liegt auf der Hand. Gervinus' Shakespeare, so interessant als Dokument des so begeisterungsfähigen und doch so in sich selbst gebannten Gelehrten, bedeutete mehr eine

Hemmung als einen Fortschritt für die Erkenntnis des großen Dramatikers.

In Gervinus Leben bildet das Shakespearewerk nur ein Intermezzo zwischen der Literaturgeschichte und der politischen „Geschichte des 19. Jahrhunderts". In acht Bänden erschien diese von 1855 bis 1866; die Darstellung ist bis zum Jahre 1830 geführt. Obgleich in ihrer Absicht nach zweifellos auch zu politischer Erziehung und Aufklärung des deutschen Volkes bestimmt, ist die „Geschichte" doch das objektivste unter Gervinus größeren Werken geworden. Der ungeheure Stoff, der sich zudrängte, da der Geschichtsschreiber tatsächlich die ganze zivilisierte Welt in seine Betrachtung zog, war in sich selbst so mächtig, daß er einer durchgängig moralischen oder juridischen Beurteilung widerstrebte; die Sammlung und Gestaltung des Materials erforderte schon in solchem Maß die Kräfte des Autors, daß er hier mit seiner Person notgedrungen zurücktreten mußte. Er hat damit ein Werk geschaffen, das, wenn auch heute in vielem überholt, doch eine dauernde Bedeutung behält. Bewundernswert ist die Arbeitskraft, mit der der 50 bis 60 jährige Mann den ihm großenteils vorher fremden Stoff in verhältnismäßig kurzer Zeit bezwungen hat; bewundernswert die Kühnheit, mit der er glaubte, bei dieser Ausführlichkeit und Detaillierung der Erzählung doch sein Ziel, die Gegenwart, noch erreichen zu können. Hätte er das vermocht, so würde er sicherlich dem Werk einen Abschluß gegeben haben, der seine politischen Grundgedanken und Ideale eindringlich ausgesprochen hätte. Aber im Jahre 1866 legte er die Feder nieder. Wie Goethe von der Fortsetzung der „natürlichen Tochter" abstand, weil er das dort behandelte Problem der französischen Revolution durch das Aufkommen Napoleons zwingend gelöst sah, so erlebte Gervinus, daß in Deutschland der Genius der Tat lebendig sich erhob und es keiner wissenschaftlichen Werke mehr bedurfte, um ihn zu erwecken. Aber das Wirken dieses Genius, dessen Kräfte zuerst zerstörend über alle Dämme wegzufluten schienen, entsprach nicht dem, was der starre Rechtssinn des Gelehrten heischte. Anerkennen wollte er nicht, bekämpfen erkannte er als zwecklos, so verstummte er.

Im letzten Abschnitt seines Lebens versenkte er sich in Musik-

studien, besonders in die Werke Händels, für deren Neubelebung er wirkte. Zugleich beschäftigte ihn eine Neubearbeitung seiner Literaturgeschichte. Die Vorrede zu dieser letzten Auflage war es, mit der er im Herbst 1870 die enthusiastische Siegesfreude des deutschen Volkes so schwer verletzte.

Trotzdem aber wird Gervinus das Verdienst bleiben, den Weg der Tat dem deutschen Volk in hoffnungsloser Zeit mit kräftiger, mahnender Stimme gewiesen zu haben. Und nicht nur in Worten; er war eine Gestalt, an der man sich aufrichten konnte, an der sich viele aufgerichtet haben. Die Wissenschaft wird ihm den höchsten Kranz nicht zusprechen, denn der unermüdliche Wahrheitssinn, der stets bereit ist, sich selbst der erkannten Wahrheit unterzuordnen, dieser Sinn, aus dem die entscheidenden Fortschritte der Wissenschaft hervorgehen, herrschte nicht und konnte nicht herrschen in dem Mann, der seine Anschauungen ohne weiteres mit der Wahrheit gleichsetzte; aber der nie rastende Arbeitsdrang, der durchdringende Scharfsinn, der rücksichtslose Mut im Aussprechen seiner Ueberzeugung werden Gervinus eine ehrenvolle Stelle auch in der Geschichte der Wissenschaft dauernd erhalten.

Zum hundertsten Geburtstage Friedrich Theodor Vischers.

Gedenkrede.

Unaufhaltsam enteilet die Zeit. — Sie sucht das Beständ'ge.
Sei getreu, und du legst ewige Fesseln ihr an!

Mit diesen Worten hat der große Dichter, den wir vor zwei Jahren feiern durften, die Festigkeit der Gesinnung als den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht gepriesen, hat er gezeigt, wie in Mitte der flüchtigen wechselnden Bilder unsres Lebens die Treue uns der Anker ist, durch den wir nicht nur uns selbst behaupten, sondern durch den wir auch allem, was wir erleben und schaffen, einen dauernden Wert aufprägen können.

Wo aber wäre diese Treue uns natürlicher, selbstverständlicher als gegenüber den Mächten und Personen, denen wir selbst unsere Entwicklung, unsere Ausgestaltung verdanken, mit denen unsere Geschichte innig verwachsen ist. Eine solche Persönlichkeit ist für die Geschichte unserer Stuttgarter Hochschule Friedrich Theodor Vischer gewesen. — Geschichte! Die weitaus meisten Menschen haben zu ihr nur das Verhältnis, daß sie sie erleben; eine kleine Anzahl ist es, welche selbst Geschichte machen darf, endlich aber gibt es auch Persönlichkeiten, welche selber Geschichte sind. Friedrich Theodor Vischer ist selbst ein Stück Geschichte dieser Hochschule, ja man darf sagen, ein Stück Geschichte des württembergischen Landes. Darum wird sein Name nie an Gewicht verlieren, seine Gestalt immer hochragenden Hauptes aufrecht, sein Auge immer mit lebendigem Blick auf uns gerichtet bleiben, mag auch der Fortschritt der Wissenschaft,

mag die Umbildung des ästhetischen Gefühls uns einzelnen Erzeugnissen seines Schaffens ferner rücken.

Vischer war ein Mann, der es wagen durfte, sich als einzelnen der Welt gegenüberzustellen, der sich nicht nach den Verhältnissen der Welt modelte, sondern der verlangte, daß die Verhältnisse sich ihm fügten. Und eben dadurch wurde er zu einem Stück lebendiger Geschichte, daß er, seines Wertes bewußt, nicht nur danach strebte, mit Tun und Leisten sich Verdienste zu erwerben, sondern mit dem, was er in seiner Persönlichkeit, in seinem unermüdlichen Wahrheitsstreben, in seiner rücksichtslosen Kampfgesinnung, in der unverfälschten eckigen und knorrigen Eigenart seines ganz auf sich selbst gestellten Wesens bedeutete. Was in der Nachahmung Manier, was bei Ausbildung einer Schule Engherzigkeit und Einseitigkeit werden konnte, das war in ihm Leben, pulsierendes, nie sich genugtuendes, immer wieder sich selbst und die Mitwelt aufrührendes und aufrüttelndes Leben.

Nicht nur Gelehrter und Forscher war er; der Drang nach Handeln und Wirken war in ihm mächtig, und nicht minder das ästhetische Genußverlangen und die Fähigkeit stillen ästhetischen Genusses. Aber in allem Reichtum seines Geistes war der durchschlagende Trieb doch der des Wahrheitssuchers, des wissenschaftlichen Forschers. Er war der Mann deutscher Wissenschaft im besten Sinne, stets bereit, was ihm sich als Ergebnis des Denkens und Forschens erschlossen hatte, mit voller Willensfestigkeit als Ueberzeugung zu erfassen und es im Leben entschlossen und kampfbereit zu vertreten.

Auf manchen wissenschaftlichen Gebieten hat er gearbeitet, in der Aesthetik, der Literaturgeschichte, der Kunstgeschichte, noch mehrere hat er gestreift; zusammengehalten aber war diese Vielseitigkeit durch die alles überragende und umschließende Bedeutung, die die Philosophie für ihn gewonnen hatte. Vischer stammte noch aus dem klassischen Zeitalter der deutschen Philosophie; sie war für ihn der Inbegriff aller Wissenschaft, innerhalb dessen die einzelnen Wissenschaften nur Spezialgebiete darstellen, und sie hielt von ihm die Gefahr fern, die später nur allzusehr die Wissenschaft bedroht hat, in dem bloßen Zusammenstellen von Einzeltatsachen ihr Ziel zu

erblicken. Freilich die Philosophie, von der er ausging, in der ursprünglich seine wissenschaftliche Arbeit wurzelte, die Philosophie Hegels, mußte er dahin sinken sehen; er erlebte es, daß der ganze philosophische Weg die entgegengesetzte Richtung einschlug, daß man nicht mehr spekulativ vom Allgemeinen ausging, um zum Besonderen zu gelangen, sondern empirisch von der Erforschung des Einzelnen ausging, um zur Erkenntnis des Allgemeinen sich zu erheben. Aber auch diesem Umschlag folgte er noch mit vollem Verständnis für seine Bedeutung und richtete die eigne Denkerarbeit nach diesem Gesichtspunkt, wenn es ihm auch nicht mehr möglich war, den ganzen Bau seiner Geistesarbeit auf neuem Fundament umzubauen. Aber in der Jugend wie im Alter — mit dem Zeitgeist übereinstimmend oder sich ihm entgegensetzend — der Philosophie im Innersten ergeben blieb Vischer.

Indem aber diese Geistesrichtung verbunden war mit der feinsten Empfindungsfähigkeit für ästhetische Eindrücke, mit dem stärksten Interesse für künstlerisches Schaffen, ja mit dem Drang nach eigener künstlerischer Produktion, so mußte notwendig die Aesthetik das Hauptgebiet seiner philosophischen Tätigkeit werden. Das Kunstwerk, die künstlerische Leistung der Persönlichkeit, die Wirkung des Kunstwerkes auf den es Aufnehmenden, Genießenden, diese Hauptgegenstände ästhetischer Untersuchung mußten seinen Geist vor allem erfüllen. Aber eben weil er seiner Anlage nach Philosoph großen Stils war, konnte die Aesthetik in ihm nichts Vereinzeltes, Abgesondertes bleiben; sie verband sich innig mit seiner ganzen Weltanschauung. Und je tiefer er in die Probleme der ästhetischen Forschung eindrang, je mehr er sich von der ursprünglich-theologischen Grundlage seiner Bildung ablöste, um so mehr wurde ihm fortschreitend die Kunst zum wesentlichsten Element seiner Weltanschauung, erschien ihm die künstlerische Betrachtung als die eigenkräftigste zur Ueberwindung der Probleme, der Widersprüche des Lebens.

Hegel hatte die idealen Mächte, durch welche der Mensch die Wirklichkeit überwindet, in der Folge: Kunst, Religion, Philosophie untereinander abgestuft. Die Kunst erschien ihm als die undeutlichste, die am meisten noch tastende, die am wenigsten zielsichere.

Vischer wendete das Verhältnis von Anfang an so um, daß er die Religion an die unterste, die Kunst an die zweite Stelle verwies. Allmählich aber trug die Kunst auch den Sieg über die bis dahin höchstgestellte, die Philosophie, davon; d. h.: über die Philosophie, wie sie Hegel an die Spitze seines Geistesbaues gestellt hatte. Vischer verlor den Glauben an die siegreiche, alles überwindende, alle Probleme lösende Kraft der philosophischen Spekulation. Die Macht des dialektischen Prozesses, der alle Gegensätze in der höheren Einheit auflöste und versöhnte, und der überall auf den Gedanken und das Wort führte, in denen die Summe aller Erkenntnis beschlossen lag, diese Macht erwies sich mehr und mehr als ein Scheingebilde, und indem Gedanken und Worte in ihre Schranken gewiesen und ihrer Allmacht entkleidet wurden, trat etwas anderes an die Stelle: die Anschauung, das Bild der Welt, wie es sich in tausend wechselnden Eindrücken darstellt und durch die Phantasie zur Einheit zusammengefaßt wird. Damit war der künstlerischen Auffassung der höchste Rang eingeräumt, und war die Kunst als die eigentliche Bewahrerin und Offenbarerin der Rätsel der Welt anerkannt.

Und welches war nun die Form poetischer Betrachtung, in welcher Vischer die unendliche Vielheit der Erscheinungen zusammenzufassen strebte? Es war im weitesten und höchsten Sinne die humoristische — und so wurde auch für seine Aesthetik der Humor die beherrschende Grundkraft, aus der die künstlerische Wiedergabe des Weltbildes entsprang. So wurde ihm der Humor zugleich zum Ausdruck der Weltanschauung und zum Prinzip der künstlerischen Tätigkeit. „Das innige Gemüt des Humoristen ist durchdrungen vom tiefsten Gefühl des Wertes der Harmonie. Aber er erfährt an sich selbst, wie das Hohe mit dem Niedrigen, die Wahrheit mit dem Irrtum behaftet ist, wie schlecht das Gefäß seinem Inhalt entspricht. Er beobachtet sich aufs schärfste. Und mit universalem Sinn sieht er in der ganzen Welt sich um. Er erlebt mit tiefsten Einblick und im Mark seines Wesens ihre Widersprüche, ihre Uebel und Gebrechen, die Dummheit und Schlechtigkeit der Menschen, arbeitet sich aber fort zu dem Gefühl, daß sie trotzdem nicht verloren sein kann, daß trotz aller Argheit der Geist, das Gute die aktive Kraft ihres Lebens ist, und

auf dem Grunde dieser Ueberzeugung sieht er sie nun in einem komischen Licht, als eine verkehrte Welt, er belächelt sie, aber wohlwollend."

Welche Fülle verschiedenartiger seelischer Strömungen finden wir in dieser Darlegung des Humors miteinander verschmolzen! Zunächst die Sehnsucht nach Harmonie, sodann die Resignation in der Erkenntnis, daß diese Harmonie tatsächlich nicht wahrnehmbar und nachweisbar ist, endlich den Glauben — wir können es nicht anders nennen —, daß sie in der Anlage der Welt, der Menschheit doch gegeben sei und nur in der Ausgestaltung immer neue Hemmnisse erfahre. Für die künstlerische Darstellung kann sich aus dieser Sinnesart eine zweifache Forderung ergeben; entweder kann der Kunst die Aufgabe gestellt werden, die Harmonie, die als Glaube in der Seele des Künstlers ruht, in idealen Formen auszuprägen, oder den Riß, den Widerspruch, den seine Beobachtung überall in der Wirklichkeit findet, schmerzlich, aber durch den Humor versöhnt darzustellen. Die Entscheidung aber zwischen dieser zwiefachen Möglichkeit wird niemals allein durch einen Gedankenprozeß gegeben werden. Jede Aesthetik beruht in letzter Linie auf einem großen künstlerischen Erlebnis, das im Innersten die Seele gefaßt, unterworfen und wiederum erhoben hat, auf einer Tatsache ästhetischer Beseligung, welche der Gedanke nachher in ihren Ursachen und Bedingungen zu ergründen und zu bestimmen sucht. Vischers großes Erlebnis auf dem Gebiet der Poesie ist Shakespeare gewesen. Ihm, dem in allem bis zum äußersten individuell ausgeprägten Menschen, kam als gewaltigste Größe der Meister entgegen, dessen Werke so sehr Objektivität sind, daß wir den Schöpfer hinter ihnen kaum mehr zu entdecken vermögen. Ausgelöscht hat er sich selbst in der gewaltigen Fülle der Handlungen, in dem überreichen Bild der Welt, das er uns vorführt. Nach dem Gesetz des Kontrastes zog gerade diese Potenz den Aesthetiker in ihren Bann, der in der Welt überall und vor allem das Spiegelbild seiner eigenen Individualität fand. Er fand es aber auch in der Kunstwelt Shakespeares. Er fand aus seiner persönlichen Weltbetrachtung heraus den Zugang zu einer Seite des großen Dichters, und von dieser Seite aus gewann er sein Ver-

ständnis des Ganzen. Es war die in einigen Hauptwerken Shakespeares gegebene realistische Darstellung der schärfsten Kontraste des Lebens, zugleich aber die dort vollzogene Verschmelzung des tiefsten Ernstes und des mit ihm spielenden Humors, der erschütternsten Tragik und der bald tiefsinnig verspottenden, bald harmlos belachenden Komik. In einem Hamlet, einem König Lear finden wir die Betrachtung der Welt, wie sie Vischer in seiner Verherrlichung des Humors vorschwebt. In Lustspielen Shakespeares finden wir die komische Darstellung untermischt mit tragischen Zügen, die im Komischen aufgelöst werden und im Sinne des Dichters nicht die komische Stimmung aufhoben. In dem Bewußtsein dieser inneren Uebereinstimmung wurde Vischer zum kongenialen Shakespeare-Interpreten. Man vergleiche ihn in diesem Amt mit bedeutenden Vorgängern wie Gervinus, und man wird erkennen, wie vieles von diesen künstlich hereingetragen wird, während Vischer in seiner Erklärung aus dem Wesen des Dichters selber schöpft. Und dabei hat er ein schärferes und unbestocheneres Urteil über die Schwächen des Dichters als jene, weil er den naturgemäßen Zusammenhang dieser Schwächen mit seinem Grundwesen erkennt. Aber was vermögen auch diese Schwächen gegenüber dem Riesenmaß der Erscheinung! „Ich glaubte ihm selbst zu begegnen", schreibt er einmal. „Konnte seine Züge nicht sehen, nur seine hohe Stirn. Kein Mensch auf Erden unter allen, die gewesen, den ich so drangvoll verlange, von den Toten erwecken zu können, um ihn zu sehen, an seinen Lippen zu hängen. Und wie würde ich ihn mit Fragen bestürmen!" Die Fragen — hat sich Vischer schon in seiner Aesthetik von Shakespeare beantworten lassen. Soweit sie die Dichtkunst behandelt, ruht sie im wesentlichen auf dem Begriff von Poesie, die Vischer aus der Tragik und Komik Shakespeares erhoben und sich angeeignet hat.

Indem nun aber Shakespeare für Vischer ähnlich wie für Gervinus schlechthin als der große Dichter der Neuzeit und besonders der germanischen Kulturwelt erschien, mußten neben ihm auch die großen deutschen Dichtergestalten einigermaßen zurücktreten. Weder zu Schiller noch zu Goethe hat Vischer ein so nahes inneres Ver-

hältnis gehabt wie zu Shakespeare, und beide haben nicht annähernd so stark auf die Bildung seiner Aesthetik eingewirkt als der große Brite. Schillers heroisch gewaltsamer Idealismus, der die Wirklichkeit mit souveräner Verachtung in's Nichts zurückschleudert, widersprach Vischers ausgeprägtem Sinn für die Realität, und Goethes überlegene Weisheit, die in allen Mängeln und Gebrechen der Wirklichkeit notwendige Durchgangsstadien auf dem Wege zur Vollkommenheit erkennt, widersprach seinem heftigen, auf jeden Reiz reagierenden Gefühl für das Widerspruchsvolle und Zweckwidrige der Wirklichkeit. So vieles im einzelnen er an unseren beiden Großen schätzt, sie waren ihm doch nur Teilgrößen neben der Universalgröße Shakespeares[1]), in der er sein persönliches Sehnen mit dem höchsten Streben des germanischen Geistes und dem kräftigsten Wollen und Vorwärtsschreiten der vom Mittelalter befreiten Menschheit vereinigt fand.

Welch anderes Bild zeigt uns Vischers ästhetischer Gedankenbau, wenn wir von seiten der bildenden Kunst ihn betrachten! Von seiten der Poesie mächtig getürmte Blöcke mit unregelmäßigen kraftvollen Vorsprüngen und Erkern, hohen und niederen, teils offenen, teils versteckten Eingängen, als ob sie zu einem Labyrinth führten, überwuchert und überhangen von rankenden und schlingenden Gewächsen, die die Formen umkleiden und ihre Grundzüge oft nur erraten lassen, — von seiten der bildenden Kunst ein Bau von edler, übersichtlicher Einfalt, abgewogen in seinen Massen, klar in seiner Struktur, harmonisch in seinem Rhythmus, und eröffnet mit einem Tor, das bestimmt scheint, Festzüge durchschreiten zu lassen. Das macht: das große ästhetische Erlebnis Vischers in der bildenden Kunst war von ganz anderer Art als Shakespeare. Es waren nicht etwa die Niederlande, es war nicht Nürnberg oder Köln; es waren Italien und Griechenland, wo ihn eine Reise von Jahresdauer in noch jungen Jahren heimisch gemacht hatte. Vierzig

[1]) Vischer hat bekanntlich eine parodistische Faustdichtung verfaßt; in seinen Vorlesungen hat er den „Gang nach dem Eisenhammer“ und den „Ritter Toggenburg“ parodistisch behandelt; ganz unmöglich aber ist es sich Vischer als Shakespeare-Parodisten vorzustellen.

Jahre später hat er bekannt: „Wenn ich vermöchte, von mir auszuscheiden, was ich dieser Reise verdanke, so wüßte ich garnicht wer der ist, der noch übrig bleibt . . . Auch ich erlebte, daß der Geist sich aufrichtete, die Kleinheit seines grüblerischen Ich vor einer so erhabenen Welt vergaß, hingab, hinwarf und die ausgeweitete Seele gesund und heiter wurde . . Umbildung, Befruchtung nordischer subjektiver, zu sehr nach innen lebender Menschennatur wurde mir zuteil durch die große, freie, objektive Natur des Südens der klassischen Kunst und der Renaissance". In diesen Sätzen ist klar ausgesprochen, in welchem Sinn der Süden auf ihn wirkte. Nicht als katholisch-romantische Formenwelt, auch nicht durch die zarte Innerlichkeit präraffaelitischer Kunst, wie sie durch die Nazarenerschule damals wieder erweckt worden war, sondern durch den freien und großen Geist der Antike, den er in der Hochrenaissance wieder belebt fand. Den Versuch, der gegenwärtig unternommen worden ist, die Renaissance nicht aus Wiedererneuerung der Antike abzuleiten, sondern als höchste Blüte mittelalterlichen Kunstbestrebens zu erklären, — ihn würde er weit von sich gewiesen haben. Und in diesem tiefen sehnenden Bewußtsein der heilenden, erlebenden Kraft reiner schönheitdurchglühter Form war ihm das größte Erlebnis in Italien nicht der dem Shakespeare verwandte Michel Angelo: es war Rafael. Wie er es seinem Albert Einhart sagen läßt: „ich bleibe aber eben bei meinem Rafael, obwohl ich seine Achillesferse nun auch kenne, bleibe bei ihm, weil man von keinem Künstler in der Welt so sagen kann: was er gemacht ist schön".

Shakespeare und Rafael: es sind zwei weit von einander entfernte Pole ästhetischer Begeisterung; aber eben deshalb, weil sie so weit entfernt sind, konnte zwischen diesen Endpunkten jene Fülle ästhetischer Gedanken gesponnen und miteinander verknüpft werden, die tatsächlich das Gesamtgebiet künstlerischen Schaffens erschöpfen und Vischers Aesthetik zur vielseitigsten und umfassendsten Vollendung ihrer Aufgabe ausgestaltet haben. Ein Markstein in der Geschichte deutscher Wissenschaft ist sie gewesen und wird sie bleiben, und mehr als das: keine andere Nation kann sich einer so tief gegründeten und so reichhaltigen Darstellung des Gesamtgebiets ästheti-

schen Empfindens und künstlerischen Schaffens rühmen, einer so organischen Verbindung konsequenten philosophischen Denkens mit einer stets regen, feinbesaiteten Auffassungskraft des Schönen, die durch den fortgesetzten Denkprozeß nicht abgestumpft, nicht ausgetrocknet wurde. Es war ein Zeichen strenger Selbstkritik des großen Kritikers, der von andern Kritik nicht leicht duldete, so scharf er auch selbst zu kritisieren pflegte, — ich sage: es war ein Zeichen strenger gegen sich selbst gewandter, unbestechlicher Kritik, wenn er das Hauptwerk seines Lebens später selbst zum Teil dem Fortschritt der Wissenschaft gegenüber preisgab und selbst die Grundlinien vorzeichnete, auf denen es weniger mit den Künsten der Dialektik, mehr auf dem Boden psychologischer Erfahrungswissenschaft zu erneuern wäre. An eine nochmalige Ausführung des monumentalen Werkes war natürlich nicht zu denken; aber in den öffentlichen Vorlesungen über Aesthetik, die durch die Pietät des Sohnes gesammelt dargeboten sind, besitzen wir kurz gefaßt die Summe der späteren Denkarbeit und können sie jederzeit durch die reiche Fülle des in dem älteren Werke dargebotenen Gedanken- und Beobachtungsstoffes bereichern und ausgestalten.

Wir haben eben der Selbstkritik und damit der Kritik überhaupt gedacht, die in Vischers Geistesleben und in seiner Tätigkeit eine so bedeutende Stelle und einen so weiten Raum eingenommen hat. Man darf wohl sagen: soweit er nicht durch lebendige Rede, sondern durch Schrift gewirkt hat —, soweit hat er auf die Masse des Publikums vor allem als Kritiker gewirkt. Er kritisierte nicht nur Wissenschaft und Kunst, er kritisierte auch Lebenskunst, Sitte und Mode, ein Feind jedes engen Philistertums, zugleich aber ein Wächter echter, ja rigoros strenger Sittlichkeit. In seiner Kritik ist nur selten der nachsichtige, verständnisvolle Humor zu finden, den er sonst als höchste Lebensweisheit preist; ihr Gott ist der Zorn, aber nicht der willkürliche, leidenschaftliche, sondern der Zorn des beleidigten Wahrheits- oder Sittlichkeitsgefühls, der Zorn des freien, aber an seine Ideale gebundenen edlen und hochgemuten Mannes, der gegen künstliche Verdrehung des klaren Gedankens und der reinen Wahrheit sich ebenso ereifert wie gegen unnatürliche Ver-

zerrung der menschlichen Natur, aber auch gegen haltlose Willkür und Sichgehenlassen des charakterlosen Individuums. Vischers Kritik ist eine leidenschaftliche weil stets die ganze Persönlichkeit des Kritikers in ihr liegt; er zeigt negativ auf, wie falsch es sein Gegner gemacht hat, aber positiv zeigt er nicht, wie der Gegner unter seinen persönlichen Bedingungen, nach seiner Art und Ansicht es hätte besser machen können, sondern er wird statt dessen produktiv und zeigt, wie er, Theodor Vischer, an Stelle des Gegners es machen würde. Er hat mit feinsinnig nachfühlendem Verständnis Mörike gewürdigt und das Publikum zu seiner Würdigung erzogen; aber er hat zugleich dem Dichter seine karge Produktivität vorgeworfen, während es doch in Mörikes innerstem Wesen lag, daß er seine Poesie nicht kommandieren konnte. Nicht als Vertreter vollkommener, reiner Gerechtigkeit trat Vischer vor die Welt, die literarisch-künstlerische wie die politisch soziale hin; sein Schwert schlug oft schärfer zu, als es die Getroffenen verdienten; aber reinigend, erfrischend, aufhellend war sein Dreinfahren; so hat er im poetischen Gebiet gewirkt, wenn er gegen die allegorisch-symbolischen Erklärer des Faust vom Leder zog, die den Zugang zum Verständnis unseres einzig hohen Dichterwerks versperrten, das Vischer selbst freilich leider nur in seinem ersten Teil zu schätzen wußte; so hat er auf sozialem Gebiet gegen das entwürdigende Unwesen der Spielhöllen, die Deutschlands schönste Ortschaften noch in den sechziger Jahren verpesteten, schon ein alter Mann, in geißelnden Epigrammen das öffentliche Gewissen aufgestachelt. Hier hat er sich auch nicht gescheut, die poetische Form in den Dienst seines flammenden Zornes zu stellen, und der Humorist ist hier zum schärfsten Satiriker geworden.

Poetische Form! Vischer hat sie in mancher Art souverän gehandhabt. War er deshalb ein Dichter? In dem Sinne nicht, daß ihm die Dichtkunst die wesentliche und erste Form der Aussprache seines Innenlebens war; dafür war er zu sehr Denker und Forscher. Aber doch in dem Sinn, daß auch die Dichtkunst ihm persönliches Bedürfnis zum vollen Ausleben seines Wesens war, daß er manches, was in ihm lebte, nur in ihr zu gestalten vermochte, und zwar nahm gerade mit zunehmendem Alter auch dieser poetische Trieb an Stärke zu, so

daß seine bedeutendste poetische Produktion gerade seiner letzten Lebensperiode angehört. Im ganzen war die dichterische Tätigkeit bei ihm, wenn wir von den rein humoristischen Gedichten Schartenmayers absehen, mit der Gedankentätigkeit eng verbunden. Doch nicht in der Weise, daß man ihn wie Schiller einen philosophischen Dichter hätte nennen können. Vielmehr könnte man auf ihn anwenden, was Goethe von Lord Byron gesagt hat: seine Dichtungen seien zu einem großen Teil verhaltene Parlamentsreden. Wie Lord Byron nur in einem einzigen Jahr das englische Oberhaus als Mitglied besucht hat, so hat Vischer ja nur in dem einen Jahr 1848 dem Frankfurter Nationalparlament angehört und dort geredet. Aber der Drang zum deutschen Volk zu reden, aufklärend, ermahnend, strafend, streitend, triumphierend, war in ihm stets lebendig; und dieser Drang vermählte sich oft mit der dichterischen Phantasie und gewann sich dann auch die poetische Form. Wuchtig und rauh ist auch seine poetische Sprache; sie will Ausdruck des heftigen, des zu allem entschlossenen Willens sein, wie er es sich selbst zuruft im Hochgebirg:

Steig' o Seele, mit diesen
Trotzigen Urweltriesen,
Recke Dich! Strecke Dich!
Wie ihr entschlossen seid emporgeschossen,
Das Steinherz in der Brust, das zu sehen ist Lust.
Ihr seid nicht höflich und fein,
  Ihr lüget nicht weich zu sein,
Euch macht nicht Sorge und Rücksicht bang,
Ihr bindet Euch nicht, ihr fraget nicht lang,
Die Losung heißt: Durch! Die Losung heißt: Kraft!
So habt ihr Euch Platz in der Welt verschafft. — —
Es wird Nacht. — Fort ist die Farbenpracht;
Finster und schwer stehn sie umher,
Schwarzblau mit düsteren Stirnen;
Selbst die weißen Firnen
Leuchten nicht mehr.
Aber o sieh, schau empor! Ein Haupt ragt vor
Ueber alle und taucht
In des Lichtquells letzten fliehenden Schein
Den Scheitel ein,
Zart milchweiß und rosig angehaucht.

Ueberraschend ist diese Wendung vom Gewaltsamen zum Zarten in der Naturanschauung des Dichters. Aber auch das Zarte hatte seine Stätte in der dichterischen Lebensauffassung und Wiedergabe Vischers. Wer die Sonette auf das künstlerische Erstlingswerk der Enkelin gelesen hat, die freilich nur einem engeren Kreise zugänglich wurden, der weiß, mit welcher Feinheit und Zartheit der knorrige Mann sich in die kindliche Einfachheit zu versetzen und an ihr zu freuen wußte. Und in seinem Lustspiel Nicht 1a, das man mit Recht zwar nicht sein bedeutendstes, aber liebenswürdigstes Werk genannt hat, läßt er die Herbheit des strafenden Kritikers einmal ganz beiseite und umfaßt die deutschen, vor allem die schwäbischen Eigenschaften und Eigenheiten auch gleichsam mit der reinen Liebe eines wohlwollenden Großvaters, der dem Spiel, das sich so ernst deucht, und dem Ernst, der dem Altmeister oft wiederum als Spiel erscheint, lächelnd zuschaut und schalkhaft mancherlei Verwirrung stiftet, um sie leicht wieder zu lösen.

So freundlich uns aber dies humorvolle Lebensbild anmutet, es verschwindet doch in seiner Bedeutung neben dem Roman, der einen der wesentlichsten Ruhmestitel Vischers und der vollgültigsten Anwartschaften auf den Dank der Nachwelt bildet. „Auch einer" hat die Gestalt Vischers unseren bleibenden Dichtergrößen eingereiht, wenn auch das Geschick des Romans wohl nicht ganz dem entsprochen hat, was der Autor selbst sich erhoffte. Zu sehr wurde die Masse der Lesewelt von den bizarren Einzelheiten des Werkes gefangen genommen, über welche nun der Kampf zwischen Verehrern und Angreifern leidenschaftlich entbrannte. Aber dem aufmerksamen und eindringenden Leser zeigt gerade das Ganze der Komposition die hohe dichterische Kraft und beherrschende Einsicht. Wie fein bis in die geringste Nuance ist der zwischen Komischem und Tragischem schwebende Charakter des Helden durchgearbeitet; wie sicher sind die verschiedenen, zuerst disparat scheinenden Teile, die Reiseerzählung und das Tagebuch, mit einer Menge feiner aneinander haftender Beziehungen unter sich verknüpft. Scheinbar aus wirrer Laune geboren, ist hier doch jedes Wort aufs sicherste erwogen. Und welcher Reichtum der Bilder rollt sich vor uns auf; von der Erhaben-

heit der Alpen bis zur starren Wildheit der norwegischen Felslabyrinthe und wiederum bis zur milden, harmonischen Schönheit der Gefilde Umbriens und der alles Vergängliche auslöschenden Größe Roms! Und in dem Zusammenklang der Empfindungen, welche Kontraste von der grausigsten Furchtbarkeit der Grabesschändung und der groteskesten Komik der Kämpfe gegen Leblose bis zur zartesten hingehauchten Stimmung des kurzen Wiedersehens und der ewigen Trennung am Sterbebette! Und damit erreicht auch die Lyrik Vischers ihr höchstes Können. Fürwahr — hier ist, obgleich nur das Schicksal eines einzelnen erzählt zu werden scheint, ein Weltbild von umfassender Weite gegeben.

Ungemein charakteristisch für Vischers Wesen ist dabei, wie er dem in Wirklichkeit ganz in sein Privatschicksal eingesponnenen Helden doch den dringenden, immer neu aufstachelnden Wunsch leiht, sich zugunsten des Ganzen, des Vaterlandes und Volkes zu weihen, und wie selbst der schon Hinsiechende die entscheidenden Schlachttage des französischen Krieges mit noch zitternder Hand in seine Niederschrift einträgt.

Vischer selbst hat diese Zeit der schweren Entscheidungen für das Geschick des deutschen Volkes mit gewaltig ihn selbst packender und aufrührender Anteilnahme mit erlebt, so daß es ihn drängte, auch Gesinnung und Streben seines „Auch Einer" mit diesen Umwälzungen zu verflechten. Vischer war ursprünglich, entsprechend seiner Betätigung im Jahre 1848, Großdeutscher. Die Ereignisse von 1866—1870 führten ihn allmählich dazu, unter schwerem Ringen seinen Standpunkt aufzugeben. Nicht zwar so, daß er unter dem Eindruck des Erfolges angebetet hätte, was er früher verbrannte, und verbrannt, was er früher angebetet hätte. Sein Urteil über die Vergangenheit hielt er sich stets vollkommen frei, und sein eigenes früheres Reden und Handeln hat er nie auch mit leisestem Schleier zu verdecken gesucht. Aber er war genug Mann der Tat und des praktischen Lebens, um zu wissen, daß das Ideal Iphigeniens „Ganz unbefleckt genießt sich nur das Herz" nicht die Richtschnur des politischen Lebens sein kann, und daß die Zukunft und Größe eines Volkes schließlich daliegt, wo seine Macht liegt. Und mit wie vollem, überwallendem Herzen er die großen Erweise der Kraft seines Volkes

1870 mit empfunden hat, davon legen die Gedichte, die damals entstanden sind, Zeugnis ab; davon zeugte auch in ihrer Art die humoristische Erzählung Schartenmayers vom großen Kriege; denn sie zeigt uns, wie innerlich vertraut, wie sehr zum eigenen Lebenselement dem Dichter diese nationalen Ereignisse geworden waren. Fern aber lag ihm der Gedanke, bei dem Errungenen stehen zu bleiben oder gar das Volk zu eigner Selbstbespiegelung darin, wie herrlich weit man es gebracht, anzuleiten — und so läßt er ja auch seinen Schartenmayer mit einer kräftigen und derben Ermahnung an das ganze Deutschland seine Kriegschronik beschließen.

Und doch nicht ganz beschließen! Zuletzt verabschiedet sich Schartenmayer selber mit altväterischen Worten im Gefühl seines nahen Endes von seinen Lesern, und hinter den humoristischen und doch ernsten Zügen seines Antlitzes blickt halb erkennbar das Angesicht Vischers selber hervor. Er hat auch manchem Freunde den letzten Nachruf gehalten: so Eduard Mörike bei Enthüllung seiner Büste, so Ludwig Uhland an seinem hundertsten Geburtstag, in jenem schönen Festspiel, das die letzte Gabe Vischers an das deutsche Volk war. Wen ergreift es nicht mit ahnendem Schauer, wenn hier der Greis wenige Monate vor dem eigenen Abscheiden dichtet:

Hoch über Wolken thront ein Geisterkreis.
Die Auserles'nen aller Völker sinds,
Die edlen Toten, die durch Wort und Werk
Und Tat der Menschheit Bildner sind geworden.
Als heil'ge Wächterschar behüten sie
Und mehren sie der Menschheit geist'gen Hort;
Von innerm Lichte leuchten ihre Häupter — —
Sie wachen, daß die Völker nicht versinken . . .
Sie streiten mit, wenn es um ew'ge Güter
Zu kämpfen gilt, sie senden ihren Geist,
Mit Heldenmut schwellt er des Mannes Brust . . .
Doch in den Höhen, wo die Geister thronen,
Dort wetzt man keine Schwerter, dort ist Friede . . .
Dort ist die Losung: auf, ihr Nationen,
Zum edlen Wettstreit! Auf! und strebt versöhnt
Zum freien Tausche reinen Wechselwirkens
Zum höchsten Ziele: mit vereinten Händen
Zu bauen und die Menschheit zu vollenden!

Paul Heyse.

Heutzutage werden literarische Jubelfeiern lieber den Toten als den Lebendigen veranstaltet. Die Toten ruhen im Besitz ihres Ruhmes und verlangen Beachtung nur am Tage der Feier. Die Lebendigen aber wollen den Anteil, den man ihnen an solchem Tage erweist, auch als fruchtbares und nutzbares Gut in die Folgezeit hinübernehmen und darum ist die junge Generation, die alles Interesse möglichst auf sich selber ziehen will, Feiern, die zu solchen Konsequenzen führen, im ganzen abgeneigt.

Ich habe Theodor Fontane's 70. Geburtstag in Berlin miterlebt. Der alte Herr hatte freilich ein besonders glückliches Los gezogen. Er hatte sich zum Führer der „Jungen" gemacht und war von ihnen, die damals noch das Bedürfnis fühlten, durch einen alterprobten Kämpen sich im Streit führen zu lassen, gerne akzeptiert worden. So klangen an seinem Jubeltage die fröhlichen Zurufe von Jung und Alt zusammen.

Paul Heyse ist es so nicht ergangen. Kaum einem der führenden älteren Dichter hat die revolutionäre Kritik der achtziger und neunziger Jahre so ungerechte Vorwürfe zugeschleudert wie ihm, kaum einen hat sie so verkannt.

Es war begreiflich, daß der einige Jahre lang herrschende Naturalismus mit seinem Wahrheitsfanatismus Paul Heyse von sich stieß. Den dogmatisch überzeugten Verehrern des Nur-Wirklichen erschien der Schönheitskultus des in Formvollendung schwelgenden Dichters als schlimme Verführung zur Fälschung der von ihnen überall wahrgenommenen Häßlichkeit. Nachdem aber jetzt an Stelle

der „experimentellen" Romane und Dramen wieder die Pflege der Kunst um ihrer selbst willen Boden gewonnen, nachdem der Ruf „L'art pour l'art" wieder erschallt ist, können wir bemerken, daß man wieder mit lebendigerem Verständnis sich Paul Heyse zuwendet. Hat er ja doch nichts anderes sein Leben lang gewollt, nichts anderes in seinem Lebenswerk verkündet als den Wert der Kunst, des rein künstlerischen Strebens, der Hingabe an eine künstlerische Auffassung und Wiederspiegelung der Außenwelt und des Selenlebens. Wenn dies noch nicht in vollem Maß anerkannt ist, so liegt die Schuld in der Neigung unserer jungen literarischen Generation, daß sie sich lieber fernliegende Vorbilder sucht, lieber sich nach dem Ausland hinwendet, um angeblich ganz Neues und Unbekanntes dort zu finden, als den eigenen literarischen Reichtum unseres Volkes betrachtet. Freilich ist dabei auch mitschuldig die so lange vorher üblich gewesene Betrachtung, daß es seit Goethe und Schiller in Deutschland nur „Epigonen"-Poesie gegeben habe, die keine ernstlichen Ansprüche machen dürfe. Durch dieses Vorurteil wurden Hebbel und Ludwig um ihr gutes Recht gebracht, der jungen Generation auf den Bahnen des herben Realismus voranzuleuchten; unter diesem Vorurteil leidet auch heute Paul Heyse, dem man zuschiebt, ein bloßer „Epigone" des klassischen Kunstschaffens zu sein.

Und doch hat er ganz seinen eigenen, sicheren unverkennbaren Ton. Leidenschaft bewegt seine Menschen; aber ihrer Aeußerung gibt eine sanfte und weiche Grazie Maß und Schranken. Sie sind empfindlich gegen jeden Windhauch, der ihr Gemüt trifft, mit rauhem oder schmeichelndem Wesen; aber sie sind noch empfindlicher gegen alles, worin sie eine Verletzung ihrer einfach-natürlichen Würde, der schönheitsvollen Formen ihres Daseins sehen. Und wo die Leidenschaft einmal sich zu heftigem und heißem Ausbruch hinreißen läßt, da geschieht es nicht in dröhnender, schmetternder Rede, sondern in schwülem, glutvollem Flüstern.

Bei solcher Richtung der schöpferischen Phantasie war es natürlich, daß der Dichter mit Vorliebe unter der Sonne des Südens seine Stoffe suchte, vor allem in dem von Jugend auf durch öftere Reisen ihm wohlbekannten Italien, in dem er sich schließlich auch für einen Teil

des Jahrs ansiedelte. Hier fand er die tiefen und doch gedämpften Farben der Landschaft, die natürlichen und doch stilvollen Lebensformen, die Leidenschaft und zugleich die Grazie in Charakter und Gebärde der Bewohner. Er ist selber am sichersten und für seine Leser am überzeugendsten, wenn er uns auf italienischen Boden führt. Die innere Verwandtschaft des Geistes bezeugen schon die trefflichen Nachbildungen der Lyrik Leopardi's, Carducci's und so mancher Anderer. Aber auch für seine eigene Lyrik haben italienische Eindrücke sich fruchtbar erwiesen: Städtebilder und Kunstwerke, Volksleben und Fremdentrubel wecken sein feines und leicht sich in künstlerisches Gewand kleidendes Empfinden.

Doch so souverän der Dichter auch den lyrischen Ausdruck mit seinen rhythmischen und Reimformen beherrscht, so liegt doch nicht in der Lyrik seine Wesentliche dichterische Kraft und Bedeutung. Das Tiefste, was er im Anschauen und Erleben des Weltlaufs erfahren, genossen und gelitten hat, spricht er nicht in Liedern, aus sondern in seinen „Novellen“. Seine Meisterschaft als Novellendichter ist unbestritten. Da sind zunächst die „Novellen in Versen“, Erzeugnisse der jugendlichen Dichterkraft, leichtflüssig in Erzählungsart, Rhythmus und Sprache, gedrängt in der Stoffbehandlung, die das entscheidende Ereignis eines Menschenschicksals in ein scharf umrissenes Bild zusammendrängt. Ein leidenschaftliches Nachtstück, und zugleich doch ruhiges Naturbild wie „Margherita Spoletina“ wird immer von Neuem Bewunderung erregen. Dem Epos nähert sich schon die weiter ausgeführte und in ruhigem Fluß hinströmende Legende „Paulus und Thekla“ in schön gebauten, vielleicht nur zu korrekten Hexametern; hier ist dem Dichter auch die Darstellung des seiner Natur fernliegenden religionsgeschichtlichen Stoffes überraschend gelungen.

Aber das Gebiet, auf dem sich Heyse am meisten heimisch fühlt, und das er am liebsten anbaut, ist doch die Prosanovelle. Ihr ist er beständig treu geblieben; fast durch fünfzig Jahre reicht die kaum übersehbare Reihe dieser Dichtungen. Nächst Ludwig Tieck, der die Gattung in Deutschland erst eigentlich eingebürgert hat, darf er den Ruhm des deutschen Novellisten par excellence bean=

sprucher. Offenbar war er für diese Dichtungsform von Natur besonders beanlagt; ein psychologisches Problem in dem engen Rahmen der Novelle zusammenzufassen und zur Lösung zu führen, diese Aufgabe war ihm von jeher die reizvollste. Er löste sie schon in seiner ersten, nur wenig umfangreichen, aber prägnanten Novelle „L'arrabiata" in mustergültiger Weise. Unerschöpflich ist er im Auffinden neuer seelischer Probleme; im Ausspinnen neuer Konflikte zwischen sich anziehenden oder sich abstoßenden Persönlichkeiten. Rein persönlich sind die meisten dieser Konflikte; da er durchaus Individualist ist, interessiert ihn das Verhältnis des Einzelnen zur Gemeinschaft mit seinen Widersprüchen und Kämpfen weniger. Man hat ihm wohl vorgeworfen, daß die psychologischen Entwicklungen, die er uns vorführt, oft unnatürlich seien; allein dieser Vorwurf zeugt meist von beschränktem Verständnis des Kritikers. Ungewöhnliches und Seltsames, was das Leben bringt, lockt naturgemäß das Interesse und die Schöpfungslust des Dichters besonders an; seine Sache ist es nun, das Ungewöhnliche auf überzeugende Weise zu motivieren; Sache des Lesers aber, dieser Motivierung aufmerksam zu folgen und nicht bei oberflächlicher Betrachtung des bloßen Stoffs das bequeme Urteil: „unnatürlich" auszusprechen. Diese Kunst der Motivierung wird man mit wenigen Ausnahmen in Heyses Novellen bewundernd anerkennen müssen. Vorzüglich habe ich mich immer an der überlegenen Gewandtheit erfreut, mit der er zwischen ganz unbekannten Personen ein Gespräch sich ungezwungen anspinnen und in natürlichstem Verlauf zu überraschender Offenheit und folgenschwerer Bedeutsamkeit sich entwickeln läßt.

Früher war der Dichter im ganzen geneigt, den Konflikten eine befriedigende Lösung zu geben oder sie doch in sanft elegischer Stimmung ausklingen zu lassen; in späteren Werken hat der Geschmack der Zeit auch ihn dazu geführt, die schrille Dissonanz als Abschluß nicht zu verschmähen und die Grausamkeit eines sinnlos zerstörenden Schicksals in der Handlung zu veranschaulichen, in seltsamem Kontrast zu der stets mit demselben künstlerischen Gleichmaß abgewogenen Form. Einen besonderen Reiz gibt seinen Novellen immer

das Lokalkolorit. Auch hier ist es vor allem Italien, das er in vollster Lebendigkeit vor uns hinzuzaubern weiß; mit welcher Frische und Treue hat er aber auch echt deutsches Leben in dem „Glück von Rothenburg" darzustellen gewußt. Erst in seinen letzten Schöpfungen ist an Stelle der farbensatten Bilder eine mehr skizzenhafte Zeichnung getreten.

Die Vorzüge, die Heyses Novellen eignen, helfen natürlich auch seinen Romanen zur fesselnden, Lebensfragen aufweckenden Wirkung. Aber man vermißt in ihnen den großen einheitlichen Zug der Handlung; es sind mehr Komplexe von Novellen, die miteinander verschlungen sind und gemeinsam der Darstellung einer bestimmten Kultursphäre dienen. In den „Kindern der Welt" wollte Heyse das Bild einer durch naturwissenschaftliche Erkenntnisse erzogenen und gebildeten Gesellschaft im Gegensatz zu den älteren, religiös bestimmten Lebensformen zeichnen. Der Roman, ein Werk bedeutender realistischer Darstellungskraft, hat dennoch etwas Oberflächliches in der Empfindungsweise und etwas Erkältendes in der Ausführung. Es liegt das wohl daran, daß die naturwissenschaftliche Anschauung, in der die Personen leben, der grob materialistische Dogmatismus ist, wie er vor 40 Jahren mit plumper Selbstgewißheit auftrat und seitdem längst durch eine an Kantischer Erkenntnistheorie geschulte Naturforschung verleugnet worden ist. Auch bemerkt man wohl, daß der Dichter selbst nicht eigentlich ein inneres Verhältnis zu diesen Anschauungen hat. Weit mehr in seiner natürlichen Atmosphäre bewegt sich Heyse in dem Münchener Künstlerroman „Im Paradiese". Hier sind die Persönlichkeiten, ihre Anschauungen, ihre Handlungen, durchweg auf einen einheitlichen Ton gestimmt, in einer einheitlichen Beleuchtung gehalten; überall fühlt man, daß die Individualität des Dichters das Ganze belebt, zusammenhält und den Ausschlag gibt, ohne sich doch irgendwo mit störendem Subjektivismus hervorzudrängen. Ganz und gar entäußerte sich dagegen Heyse seines Wesens wieder in dem Roman „Die Stiftsdame", der sich unter seinen Werken etwa ebenso ausnimmt wie die „Bekenntnisse einer schönen Seele" im „Wilhelm Meister".

Der Virtuose der Erzählungskunst hat sich aber auch der dra-

matischen Form zugewendet und zwar mit großer Konsequenz und vielgestaltiger Schaffensfreude. Den Uebergang bilden jene leicht und gewandt plaudernden Einakter, die eigentlich nur kondensierte Novellen in dialogischer Form sind, die eine geistreiche und fesselnde Lektüre gewähren, ohne den Anspruch zu machen, von der Bühne herab zu wirken. Doch sie bilden nur den geringsten Teil von Heyses dramatischem Schaffen. Eine lange Reihe von Schauspielen und Tragödien zieht sich von seinem Jugendversuch „Francesca von Rimini" bis in die Gegenwart hin. Antike Sagenstoffe und historische Darstellungen, Märchengebilde und psychologische Problemdichtungen ziehen an uns vorüber. Der Bühnenerfolg im ganzen hat sich nicht annähernd mit den Erfolgen des Novellisten messen können; aber manches schöne Gelingen ist Heyse doch auch hier zuteil geworden. Dabei ergibt sich das merkwürdige Resultat, daß in den dramatischen Dichtungen gerade die eine größere Wirkung getan haben, in denen der Dichter das eigentliche Feld seiner Begabung verlassen und kühn nach neuen Kränzen gegriffen hat. Die patriotische Historie „Kolberg", das nationalgefärbte Drama „Elisabeth Charlotte", das kräftig realistische Schauspiel „Hans Lange", das sind die Werke, die am meisten Erfolg gehabt haben und Heyse auch unter die vollwertigen Dramatiker reihen. Man darf daraus entnehmen, daß die persönliche Eigenart des Dichters und seines Stils nicht der dramatischen Gestaltung günstig ist. Die feine und psychologische Entwicklung, die gedämpfte und gefällige Darstellung ist für intimeren Genuß bestimmt und fügt sich auch nicht leicht in den mehr stoßweisen, von einem Hauptpunkt zum andern eilenden Gang dramatischer Handlung. Was aber jene drei Schauspiele betrifft, in denen Heyse mit kräftigeren Strichen gezeichnet und einen lautern Ton angeschlagen hat als er sonst zu tun pflegt, so sind auch sie nicht durch den fortreißenden Strom der Handlung wirkungsvoll, sondern durch die eindringliche Lebendigkeit der Hauptpersonen; Gneisenau, der selbstgewisse, vollkräftige Befehlshaber, dann die Herzogin von Orleans, eine unverfälschte „Natur" am überbildeten französischen Hofe, endlich der patriarchalisch ehrenfeste und doch überlegen schlaue Bauer Hans

Lange, — das sind bühnenmäßige Gestalten, und sie halten mit starken Armen den Zuschauer bei sich fest und gewinnen ihm die volle Anerkennung ab für das ganze Drama, in dessen Mittelpunkt jede von ihnen steht.

Es ist charakteristisch für den Dichter, daß auch im Drama die Einzelperson sein Hauptinteresse erregt. Ist er doch seiner ganzen Geistesrichtung nach ein Verehrer der Persönlichkeit, ein Verfechter ihrer Rechte, ein Verkünder der königlichen Freiheit ihres Auslebens und ihrer Selbstgestaltung! Dabei treten ihm freilich die Anforderungen, welche die Gemeinschaft an den Einzelnen zu stellen hat, Pflichten, die er ihr gegenüber zu erfüllen hat, in den Hintergrund. Man hat deshalb gegen seine Werke bisweilen sittliche Vorwürfe erhoben. Dieselben Vorwürfe aber könnte man wohl gegen die Mehrzahl der Dichter erheben. Die Sympathien der Dichter liegen meist auf seiten der beherrschenden oder leidenden, jedenfalls der sich als eigenartig und eigenkräftig bewährenden Persönlichkeiten, die ihr Empfinden aus tiefem Urquell schöpfen und ihr Handeln nach eigenem Urteil und Maß bestimmen. Wohl aber ist eine Schwäche Heyses darin zu bemerken, daß er die entgegenstehenden traditionellen und sozialen Mächte oft nicht kräftig genug darzustellen weiß. Es fällt seinen Personen öfters zu leicht — äußerlich und innerlich — gegen Brauch und Sitte zu handeln. Dadurch wird der Ernst der Konflikte abgeschwächt, und auch oft das Interesse an den Personen und ihren Schicksalen gemindert. Ob die Hauptpersonen des Romans „Im Paradiese" berechtigt sind, ihre Beziehungen ohne Rücksicht auf die formell noch nicht geschiedene Ehe des Helden zu bestimmen, das ist ein Problem. Man wird es durchaus begreiflich finden, wenn der Dichter es im bejahendem Sinn entscheidet; aber man wird zugleich wünschen, daß der Kampf und die Ueberwindung, welche solche Entscheidung kostet, tiefere Furchen in das Antlitz der Beteiligten graben, als Heyse es uns hier wahrnehmen läßt. Die sonnige Heiterkeit, mit der hier die Personen das Urteil der Welt herausfordern, ist weder menschlich natürlich, noch sympathisch.

Wenn aber Heyses Menschen sich leicht über die feststehenden

Schranken von Gesetz und Herkommen hinwegheben, so ist damit doch nicht gesagt, daß sie überhaupt schrankenlos ihren Trieben und Wünschen folgen. Sie tragen auch ihr eigengeformtes Gewissen, das hochgesteigerte Bedürfnis, stets die Selbstachtung bewahren zu können, in sich. Es entwickeln sich daraus Anforderungen an sich selber, Gebote und Verbote, Verpflichtungen und Verzichleistungen, wie sie das hergebrachte Sittengesetz oft nicht so streng fordern würde. Wenn in der Novelle „Geteiltes Herz" der Held nach dem Tode der Gattin es sich versagt, sich mit der zu verbinden, der die andere Hälfte seines Herzens gehört hat, so ist das eine Entsagung, die kein juristisches noch moralisches Gesetz von ihm verlangt, die nur die Feinheit des eigenen Empfindens ihm auferlegt. Wenn ein andermal „Unvergeßbare Worte" zwei Menschen trennen, die zusammen gehören, und wenn sie den einen in den Tod treiben, so ist es kein irgendwie formulierter oder zu formulierender Ehrenkodex, der den Bruch gebieterisch fordert, sondern nur das Selbstgefühl, das sich unter allen Umständen unbefleckt und unbeeinträchtigt erhalten will. Ein geistliches Lied beginnt: „Es kostet viel, ein Christ zu sein"; es kostet aber auch viel, ein innerlich vollkommen unabhängiger, nur von sich selbst Recht und Urteil empfangender Mensch zu sein.

Doch wir sind hier fast ernster geworden, als es die Betrachtung eines Dichters wie Paul Heyse zuläßt. Daß das Schöne der Natur und Kunst beständig vor uns ausgebreitet liegt, um uns über Mühe und Leid des Lebens zu erheben, das ruft uns vor allem seine Dichtung zu, das verkündigt uns auch sein im Alter noch jugendschönes Dichterhaupt, dessen Augen von edler Lebensfreude strahlen. Auch ihm selber hat die belebende Kraft des Schönen über manche schwere Erfahrung hinweggeholfen, die das Leben ihm brachte. Der Verlust der ersten Gattin, der Tod hoffnungsvoller Kinder hat ihn tief gebeugt, aber doch das Feuer der Seele nicht auslöschen und den Schwung des Geistes nicht niederschlagen können. Ihm blieb der Sinn, dankbar und empfänglich alles Schöne und Glückliche anzuerkennen, was das Leben ihm reichlich genug noch bot. Heyses Künstlerexistenz ist eine hervorragend begünstigte ge-

wesen. Er gehörte zu dem Dichterkreis, den König Maximilian II. in München um sich sammelte. Obgleich Norddeutscher, hat er sich fest in der süddeutschen Hauptstadt eingewurzelt, dieser nicht, wie Geibel, wieder Valet gesagt, sondern mit vollster Empfänglichkeit all die Vorteile genossen, die sie dem künstlerisch Schaffenden bietet, hat in ihrer künstlerisch belebten Atmosphäre seine Lebensluft gefunden. Die leichte Verbindung mit Italien kam gleichfalls seiner dichterischen Eigenart zugute. Anerkennung für sein poetisches Schaffen gewann er schon früh in reichem Maß; auf der Höhe seines Lebens durfte er sich zu den geehrtesten und was mehr sagen will, gelesensten deutschen Dichtern zählen. Wenn er später mehr zurückgedrängt, auch heftigen Angriffen ausgesetzt erschien, so hat die Gegenwart schon begonnen ihn dafür wieder zu entschädigen, und die Nachwelt wird es vollenden. Was auch von Paul Heyses Werken vergessen werden mag, es wird genug lebendig bleiben, was zu den dauernden Besitztümern unserer Literatur zählen wird. Denn was eigenartig empfunden und in so reine, notwendige Form gegossen worden ist, das vergeht nicht.

Zu Björnsons Gedächtnis.

„Ueber die Kraft" hat Björnson sein bezeichnendstes Werk genannt; aber ihm selbst, dem Nordlandsrecken mit der Urgebirgsnatur ist niemals etwas „über die Kraft" gegangen. Freilich — er vermaß auch seine Kraft nicht. Er wußte, daß er viel vermochte; aber nach dem Unmöglichen verlangte er nicht. So groß auch sein Wollen, und so gebieterisch sein Idealismus war, er stand doch in der Wirklichkeit, in der schaffenden, blühenden, fruchttragenden Welt. Er war kein Grübler, der nach dem Unerforschlichen, kein Schwärmer, der nach dem Wunderbaren rang. Auch hierin der Antagonist Ibsens! Merkwürdig genug, daß das eine Volk zu einer Zeit zwei Geister so entgegengesetzter Art, aber so sehr einander ergänzender Größe hervorbrachte. Es war für Norwegen die „Erfüllung der Zeiten".

Man muß sich vor Augen halten, daß Norwegen erst durch die scheinbare Annexion durch Schweden im Jahre 1814 wahrhaft selbständig geworden war. Vorher eine dänische Provinz, wurde es jetzt ein mit Schweden gleichberechtigtes Königreich. Ein Menschenalter verging damit, sich in diese neue Stellung erst hineinzufinden, in sie hineinzuwachsen. Im übrigen Europa hörte man kaum von Norwegen. Zeitgeschichtliche Werke bringen fast keine Nachrichten über das politische oder kulturelle Leben des in sich abgeschlossenen nordischen Landes. In dieser Zeit ist Björnson geboren (1832). Aber die Zeit seiner aufstrebenden Jugend ist zugleich die Anfangsperiode des gewaltigen Aufstrebens seines Heimatlandes. Es handelte

sich zunächst um eine doppelte Befreiung: die politische von Schweden, die geistig-literarische von Dänemark. Durch die Verfassung war wohl die volle Gleichberechtigung mit dem schwedischen Bruderstaat verbürgt; aber in Wirklichkeit übte das Land, in dem der König residierte, doch eine Obergewalt aus, — und im Ausland, das die diplomatischen Verbindungen mit dem schwedischen Hof zu pflegen hatte, erschien Norwegen doch als ein Nebenland des führenden und repräsentierenden Staates. Da galt es zunächst die Verfassung zur vollen Wahrheit zu machen, — und es ist allbekannt, mit welcher Kraft und Glut Björnson in diesem Streit mitgefochten hat, einem Streit, der zuletzt, da kein Friede mehr denkbar war, zur Erhebung eines selbständigen Königtums in Norwegen geführt hat.

Das Ringen um die literarische Selbständigkeit war nicht so leidenschaftlich: hier handelte es sich ja nicht um irgendwelchen Streit, sondern um einen Wettkampf, um ein eifriges, alle Kräfte anspannendes Streben. Und dabei ist merkwürdigerweise Björnson, der so lange an der Spitze stand, schließlich in seinem eigenen Wollen von radikaler empfindenden Landsleuten überholt worden. Er hatte an der Gültigkeit der dänischen Schriftsprache für die norwegische Literatur festgehalten, während neuerdings der Gedanke, den norwegischen Volksdialekt zur Literatursprache zu erheben, siegreich vorgedrungen ist.

Aber je mehr sich das Schaffen Björnsons entfaltete, um so mehr trat als anerkannte Wahrheit hervor, daß nicht nur um politische oder literarische Ziele, sondern daß um die allgemeinsten und tiefsten Grundlagen der ganzen nationalen Kultur zu ringen sei. Und dieser Kampf war schwerer als alle anderen. Denn hier war nicht gemeinsam mit dem Volk gegen das Ausland zu streiten; hier galt es, gegen das eigene Volk zu streiten! In dem abgeschlossenen Leben mehrerer still dahinfließenden Jahrzehnte war die tonangebende Gesellschaft des Landes erstarrt und verknöchert; Selbstzufriedenheit beherrschte das geistige Leben, und der Druck einer mechanisch funktionierenden kirchlichen Orthodoxie lastete darauf. Was im Innern des kraftvollen, aber hart in sich selbst verschanzten Bauernvolkes lebte, das Björnson seit frühester Jugend

kannte, darum kümmerten sich die Gebildeten nicht. Björnson hat den Kampf um eine tiefere und wahrere Weltbetrachtung und Lebensführung seiner Landsleute mit flammender Begeisterung und rücksichtsloser Gradsinnigkeit geführt. Bitter und verdüstert wie Ibsen ist er dabei niemals geworden; davor schützte ihn sein sonniges, stets seiner guten Sache gewisses Naturell; aber freilich hat seine Kritik auch nie so tief gegraben wie die Ibsens; seine Axt wurde nie auf die Wurzel gerichtet, sondern nur auf die Stämme, die von Kraft zu strotzen schienen und doch hohl waren. Wir glauben mit Björnson auf den weiten Hochflächen seines heimatlichen Gebirgs zu stehen; wohl herrscht tiefes Dunkel, und ein schneidender Sturm fährt über die Felsen; aber eine leise Rötung am Meereshorizont läßt das Aufgehen der Sonne ahnen. Und der Dichter will uns glauben machen, es werde eine Zeit kommen, da sie überhaupt nicht mehr untergehen werde.

Björnson hat gegen Schlaffheit und Schwächlichkeit, gegen Lüge und Heuchelei, gegen Selbstsucht und Ungerechtigkeit, gegen Verknöcherung und Unduldsamkeit aufs leidenschaftlichste gekämpft. Aber nie hat er die Grundlagen der sittlichen Lebensbetrachtung und auch, in ihren weitesten charakteristischen Zügen betrachtet, die Gültigkeit der christlichen Weltanschauung angegriffen. Denn er war eine Persönlichkeit, die für ihr kraftvolles, willensstarkes Handeln einen festen Boden bedurfte, auf dem sie stand und unaufhaltsam vorwärts schritt. Diesen Boden selbst aufzugraben, mußte ihm als Erschütterung der eigenen Stärke, als freventliche Hemmung im unermüdlichen Schaffen erscheinen. Der feste Boden aber ist für Björnson durch die Art seiner Weltanschauung, nicht durch die Realität der Welt gegeben. Es war ein Irrtum, wenn auch ein weitverbreiteter, zu glauben, daß er in seinem Dichten entschiedener Realist sei. Er ist es so wenig wie Ibsen; beiden geht nach ihrer Eigenart die Fähigkeit zu rein realistischer Kunst ab. Man darf sagen, daß Björnson die Welt, wie sie seiner Meinung nach sein sollte, mehr am Herzen lag als die Welt wie sie ist. Er liebt die Menschen mit glühender Liebe, aber nicht wie die Natur sie hervorgebracht hat, sondern wie sie sein werden, wenn sein Ideal in ihnen

Leben geworden ist. Er beobachtet im einzelnen mit höchster Schärfe, aber das Ganze modelt er nach seinem Sinn.

Von selbständiger Bedeutung für die europäische Gesamtliteratur ist Björnson erst 1875 durch das Schauspiel „Ein Fallissement" geworden. Zwar hatte man schon früher manches seiner Werke mit Anerkennung gelesen und in fremde Sprachen, besonders auch ins Deutsche, übersetzt. Aber ein historisches Drama wie „Maria von Schottland" brachte es nicht eigentlich über den Achtungserfolg hinaus, und in den nordischen Darstellungen seiner Bauernnovellen oder seiner Heldendramen erkannte man wohl ein eigenartiges Schauen und Können; aber man schrieb dem doch nur eine lokale und nationale Bedeutung zu, und man nahm es mit dem kosmopolitischen Interesse auf, worin der Deutsche ja von jeher eine besonders leichte Empfänglichkeit bewiesen hat. Erst das „Fallissement" erweckte das Bewußtsein, daß sein Schöpfer etwas Besonderes auch unserer Zeit, ja unserer gesamten Kulturwelt zu sagen habe. Hier offenbarte sich die Fähigkeit, Probleme und Verwickelungen des gegenwärtigen Lebens in eine fest geschmiedete, künstlerisch durchgebildete Form zu bringen, ohne der Lebenswahrheit Eintrag zu tun. Hier war neben den konventionellen Scheinrealismus des französischen Modedramas ein Realismus von so herber Wahrheit gestellt, daß jener davor erblaßte wie der Mond beim Aufgang der Sonne. Daß der letzte Akt des Stückes eine optimistische Lösung des Konflikts brachte, die heute manchem unnatürlich scheint, das war für die damalige Wirkung ein entschiedener Vorteil; denn für eine konsequente, zum Untergang führende Entwicklung wäre das damalige Publikum noch nicht aufnahmefähig gewesen, wie das ja Ibsen mehrmals erfahren mußte. Im subjektiven Sinn war aber diese Lösung auch durchaus nicht unwahr, denn sie entsprach durchaus der eignen Sinnesart Björnsons und war aus ihr herausgeboren; will man hier einen Vorwurf erheben, so kann er sich nur dagegen richten, daß die Lösung in den vorhergehenden Akten nicht genügend vorbereitet war. Es ist aber überhaupt charakteristisch für den Dramatiker Björnson, daß er nicht mit der Lösung des dramatischen Knotens zu schließen liebt, sondern noch einen

Nachklang, der zugleich Vorklang künftigen Lebens ist, folgen zu lassen vorzieht. Es spricht sich hierin die vorwiegend epische Richtung seiner Phantasie aus.

Björnson gehörte seit dem Erscheinen des „Fallissement" zu den großen vorbildlichen Mächten in der Literatur, und war für das deutsche Theater einer der Leuchttürme, die zur Fahrt nach einem neuen lebensvolleren Reich den Weg wiesen. Wenn er später eine Zeitlang hinter Ibsen zurücktrat, so liegt das zum Teil an seiner weniger entwicklungsfähigen dramatischen Technik, die im wesentlichen auf der Stufe des „Fallissements" stehen blieb; zum Teil aber auch an einer befangenen und schwächlichen Geistesrichtung des Zeitalters, die an Ibsen nicht nur die Tiefe, sondern auch die skeptische Resignation hochschätzte, während die Zukunft doch wohl die positive Kraft, die in Björnson lebte, höher einschätzen wird.

Einen Rückschritt der dramatischen Technik muß man in dem Schauspiel „Das neue System" konstatieren; aber er war vorübergehend. „Leonarda" brachte wieder eine klare Entwicklung der wechselseitigen Beziehungen interessanter Charaktere. In dem „Handschuh" überwog dann freilich die Tendenz, die mit einseitigster Gewaltsamkeit und Ignorierung aller Realitäten des Lebens erfaßt und durchgeführt war, die Kraft der künstlerischen Prägung. Und doch wird man auch dieses Stück, weil es ein reiner „Björnson" ist, hochschätzen; seine Persönlichkeit allein konnte sich so ganz und gar mit einer These identifizieren und eine solche Wucht alleinherrschenden Willens nach einer Richtung hin schleudern.

Aber die größte Wirkung und die tiefgreifendste hat Björnson dann trotzdem dort erreicht, wo er diesen mächtigen Drang zur Einseitigkeit überwunden hat. „Ueber die Kraft", seine höchste Leistung, ist in beiden Teilen gerade dadurch so bewundernswert, daß große Probleme in einer Weise erfaßt sind, die von hohem Standpunkt aus den verschiedensten Anschauungen und ihren Vertretern gerecht wird. Wie ist im ersten Teil das „Wunder", an das doch der Dichter selbst nicht glaubt, bis zum Moment seines Gelingens und der unausbleiblichen Enttäuschung ergreifend feierlich und großartig dargestellt, wie ist die Sehnsucht nach dem Wunder, der aus

der Tiefe aufquellende Durst einer faustisch empfindenden und zugleich doch so irdisch befangenen Persönlichkeit hier erschütternd, fortreißend geschildert! Und im zweiten Teil, wo doch die eigne Ueberzeugung des Dichters noch viel mehr eine unabänderlich bestimmte und leidenschaftlich sich durchsetzende ist, wie ist trotzdem ihr unversöhnlicher Widerpart, der Herrenmensch Holger imposant, „bewußt und groß" nach dem Goetheschen Wort, gezeichnet! Gerade daß Björnson hier es sich abrang, auch dem Gegner die ganze Kraft seiner schaffenden und poetisch adelnden Phantasie zukommen zu lassen, das erhob ihn auf den Gipfel seines dramatischen Schaffens. Oder war es vielleicht doch kein Sichabringen? Lebte in dem mächtigen Volksredner, in dem leidenschaftlichen Agitator, in dem willensharten Parteimann doch eine innere Sympathie für den despotischen Organisator der Arbeitgeber mit seinem Schlußkommando: „Die Kanonen aufgefahren!"? Die Kanonen können ja schließlich auch anderswohin gerichtet werden, wenn sie erst einmal aufgefahren sind. Für die innere Kraft und Wucht dieses Dramas zeugt am besten die Tatsache, daß der riesige, noch nie dagewesene Knalleffekt des vierten Aktes hier nicht als äußerliche Effekthascherei empfunden wird, sondern nur als der angemessene, natürliche Ausdruck der ungeheuren, vorher angesammelten Spannung erscheint. Nicht weniger aber auch das, daß der dramatisch doch sehr schwache und im Inhalt fast kindlich zu nennende Schlußakt die ergreifende Wirkung des Ganzen nicht aufheben kann.

In der Mitte der Sechzig hat Björnson dies ungeschlachte und doch feinnervige Geniewerk geschaffen; er hat dann auf das Hervorbringen so programmatischer, weltbedeutender Dichtungen verzichtet, und sich in seinen letzten Dramen der Darstellung von Einzelpersonen und Einzelgeschicken zugewandt. Seine Kraft hat sich dabei bis zuletzt bewährt. Das unheimlich Schleichende eines schrankenlos in der Stille sich durchsetzenden Egoismus hat er in „Laboremus" mit teilweise überraschend neuen Mitteln geschildert; in „Paul Lange und Tora Parsberg" bewundern wir psychologische Feinheiten, wie sie Björnson bis dahin uns selten gezeigt hatte; endlich in dem Lustspiel, das nach dem jungen Wein benannt ist, schüttet

der Dichter einen solchen Blütenschatz jugendlicher Frische und sinnlicher Gesundheitsfülle über uns aus, daß das Wort Goethes uns in den Sinn kommt: „Geniale Naturen erleben eine wiederholte Pubertät".

Wir haben hier nur wenige der dichterischen Werke Björnsons herausgehoben; käme es uns auch nur auf eine annähernde Vollständigkeit an, so müßten wir vor allem auch der Romane und Erzählungen gedenken, in denen sich die epische Kraft Björnsons fast noch größer erweist als die dramatische; seine Dorfgeschichten, die den zahlreichen Beispielen dieser Art in unserer Literatur meist weit überlegen sind, und unter denen eine Erzählung wie „Synnöve Solbakken" an die einsame Höhe von Immermanns „Oberhof" hinanreicht. Aber diese Werke haben tatsächlich doch nicht so sehr dazu gedient, das allgemeingültige, sagen wir das welthistorische Bild Björnsons zu erzeugen, und dürfen deshalb hier zurücktreten. Dagegen müssen wir zum Schluß uns der großen agitatorischen Leistungen des Schriftstellers erinnern, die ihn im letzten Jahrzehnt weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus als einen Weltbürger edelster Art im Kampf für Recht und Menschlichkeit erwiesen haben. War es immer das objektive Recht, für das er stritt? Hielt sich seine Menschlichkeit immer in den Grenzen vernünftiger Erwägung? Sicherlich nicht! Er ist in edlem Irrtum auch für Unwürdige eingetreten. Aber dadurch kann das unendliche Wohlgefühl nicht gemindert werden, das auf uns zurückstrahlt bei der Betrachtung einer Gestalt, die so in aller Fülle ihr Leben hingab und auslebte für das Ideal, das sie erfüllte. Unabhängig in einer Zeit, in der, wie wir letzthin als höchste politische Weisheit gehört haben, unsere ganze Existenz sich aus Abhängigkeiten zusammensetzt, unabhängig, obgleich er nicht ein Fanatiker des Individualismus war, wie Ibsen, sondern der überzeugteste Verfechter der sozialen Einheit alles Menschentums, unabhängig aber von allen Gewalten, die noch nicht *sein* Ideal von dieser Einheit verwirklichten.

Man wird im weitesten Umkreis der Geistesgeschichte lange suchen dürfen, bis man eine Persönlichkeit, ähnlich der Björnstjerne Björnsons, antrifft. Und zwar deshalb: weil mit einer so vor-

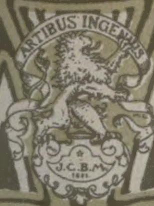
wärtsstürmenden, alles aufrufenden und vorwärtsjagenden Genialität eine so selbstsichere kraftstrotzende Gesundheit des Wesens kaum jemals verbunden ist. Besonders in der Neuzeit scheint uns die nervöse Anlage, die Ruhelosigkeit, Sprunghaftigkeit, innere Unausgeglichenheit fast untrennbar mit einer literarisch revolutionären und agitatorischen Tätigkeit verknüpft. Aber in Björnson ist keine Spur von byronischem Wesen: weder seine Kraft noch seine Schwäche liegt in den Nerven; darum gibt es bei ihm kein plötzliches Anschwellen und kein plötzliches Nachlassen; er ist zu jeder Zeit sich selber gleich. Und sein gewaltiges Ringen mit dem Tod in den letzten Monaten — wenn es auch der Mediziner rein physisch erklären wird —, es ist doch zugleich symbolisch für eine Persönlichkeit von so außerordentlicher Lebenskraft und so unversieglichem Lebenswillen.

Dieser Wille war aber im tiefsten Grunde bestimmt und geleitet von Herz und Gemüt des großen Mannes; daher die Wärme und Freude, die von ihm ausstrahlte, die diesen harten unbeugsamen Willen soviel Liebe und Begeisterung unter seinen Mitmenschen erwecken ließ. Björnson hat viele Probleme seiner Zeit mit Schärfe durchdacht und ist zu der Lösung gekommen, die dem Wesen seiner Zeit und dem „modernen" Erkenntnisstandpunkt entsprechen. Aber über der Denktätigkeit stand ihm immer das Drängen und Walten des ewig jungen Fühlens, das ganz und gar sein eigen war. Wie eine Prophezeiung seines Wesens klingt uns heute der Schillersche Vers:

„Stimme des Ganzen ist Deine Vernunft,
Dein Herz bist Du selber!"

Inhalt.


ARTIBUS INGENUUS
J.C.B.M.


ARTIBUS INGENUIS
J.C.B.M.


J.C.B.M.


J.C.B.M.